A. L. Castellan

Lettere sull'Italia

facendo seguito alle Lettere sulla Morea, l'Ellesponto e Costantinopoli

Tomo II

Traduzione a cura di Luciano Ancora

A. L. Castellan

Lettere sull'Italia

facendo seguito alle lettere sulla Morea,
l'Ellesponto e Costantinopoli

Tomo II

Traduzione a cura di Luciano Ancora

INTRODUZIONE

Antoine Laurent Castellan (Montpellier, 1772 – Parigi, 1838) è stato un importante pittore vedutista francese. Il suo genere pittorico ebbe grande diffusione nella seconda metà del settecento, soprattutto per l'approccio che questi pittori viaggiatori hanno avuto nei confronti dei luoghi visitati; essi cercavano una testimonianza visiva, diremmo oggi documentaristica, del paesaggio, dei luoghi archeologici, dei ruderi, ma anche degli abitanti, e di tutto lo scenario naturalistico.

Castellan visitò la Turchia, la Grecia, l'Italia e la Svizzera e pubblicò diverse serie di lettere su quei luoghi, illustrate con vedute disegnate e incise da lui stesso. La sua opera più nota: "Moeurs, usages, costumes des Othomans", pubblicata nel 1812, fu molto apprezzata da Lord Byron.

Di ritorno dal suo viaggio in Turchia e Grecia, egli attraversò l'Italia. Nel 1819 pubblicò, in tre volumi, le sue "Lettres sur l'Italie", che formano l'oggetto di questo mio lavoro di traduzione.

Questa è la traduzione del secondo volume.

Luciano Ancora

LETTERE SULL’ITALIA

LETTERA XXVIII.

Partenza da Napoli. – Note su questa città. – Descrizione di Terracina.

Fondi.

Sono in viaggio per Roma, e il momento della partenza, che tuttavia desideravo, era misto ad amarezza. L'unico compagno che mi era rimasto non poteva accompagnarmi: doveva prolungare la sua permanenza a Napoli, e questa momentanea separazione mi sembra eterna (1). Avevamo preso la dolce abitudine di comunicarci tutte le nostre sensazioni e di mettere in un certo senso in comune la nostra esistenza, che ci volle il forte desiderio, la spinta irresistibile che mi portava verso Roma, e soprattutto la speranza di incontrarci presto, per decidermi ad intraprendere il viaggio da solo.

Avrei addirittura voluto ignorare la strada, non vedere nulla, non sentire nulla, rendermi inaccessibile alle seduzioni, alle più piccole distrazioni, addormentarmi, insomma, come tanti altri viaggiatori, per poi risvegliarmi nel mezzo del Foro.

Il nuovo compagno di viaggio che il caso mi ha donato, desideroso come me di raggiungere la meta, non è disposto a trascorrere il suo tempo in meste meditazioni. È un giovane romano che ha appena terminato gli studi a Napoli, e che torna dalla famiglia, impaziente di far ammirare il suo sapere. La sua conversazione mi fa capire che ha esercitato soprattutto la memoria, che gli fornisce numerose citazioni e aneddoti che

---

(1) Fu almeno molto lunga, e non rinnovammo il filo di un'amicizia durata tanto a lungo, se non diversi anni dopo. Le circostanze imperiose che, di lì a poco, costrinsero il mio amico Stanislas Léveillé a imbarcarsi da Napoli per la Francia, e gli impedirono di vedere il resto dell'Italia, imponevano a me l'obbligo, così come ad altri francesi, di lasciare Roma e venire in Toscana, un paese pacifico, e l'unico in Italia dove un artista può esercitare il proprio talento o proseguire gli studi.

ascolto con pazienza, nella speranza di cogliere in mezzo a questo flusso di parole qualche fatto nuovo, poiché le nostre occupazioni e i nostri studi sono stati molto diversi. Lui ha vissuto in società, io in solitudine; ha goduto dei piaceri che io avevo solo sfiorato; esce dai banchi di scuola; e le arti, unico scopo delle mie osservazioni e delle mie ricerche, gli sono assolutamente estranee.

È con entusiasmo che mi parla del soggiorno che rimpiange di aver lasciato e di cui ne esagera le meraviglie. Frequentavi il *sedile*?, mi chiese, e senza aspettare la mia risposta: Non sono meravigliose queste stanze su portici aperti, dove si riuniscono le prime e più rispettabili famiglie di ogni quartiere della città, o per trattare affari pubblici o privati, o per conversare e respirare aria fresca?

Questa è un'usanza che risale agli Etruschi, aggiunse: inizialmente a Napoli c'erano solo quattro *sedili*, avendo la città solo questo numero di quartieri. Furono chiamati *Capuano*, dalla strada che conduce a Capua; *Forcella*, dalle forche patibolari; *Montagna*, dal punto più

alto della città; e *Nilo*, da una statua di questo fiume, eretta dai mercanti di Alessandria che abitavano in questa parte. Il numero dei sedili venne poi portato a diciannove; e nel 1500 le famiglie di piazza Capuano stabilirono che si poteva essere ammessi alla loro riunione solo dopo aver dimostrato nel nome e nello stemma una nobiltà di quattro quartieri. Il loro esempio fu seguito dagli altri sedili; e, benché tutti uguali nelle prerogative, tuttavia il Capuano ed i Nilo riunivano la più alta e ricca nobiltà.

Passando ad un altro argomento, il mio insegnante continua: La Francia non ha sicuramente un locale così bello come quello della Santa Casa. Sulla porta leggiamo questi quattro versi che ne esprimono chiaramente l'utilità e tutti i vantaggi:

Lac pueris, dotem innuptis, velumque pudicis,

Datque medelam aegris, haec opulenta domus.

Hinc merito sacra est illi, quae innupta, pudica

Et lactans, orbis vera medela fuit.

Nel muro rivestito di marmo fu praticata un'apertura quadrata; sopra si vede un neonato, scolpito in rilievo, con questi due versi italiani:

O padre e madre che qui ne gettate,

Alle vostre limosine siamo raccomandate.

È infatti attraverso questa apertura che gli sfortunati orfani vengono introdotti nello ospedale: scivolano lungo un piano inclinato, arrivano in un tamburo di legno, e vengono così accolti all'interno da una levatrice che li consegna ad un ecclesiastico: li battezza, dà loro un nome e, per distinguerli, attacca loro al collo una *bulla* di piombo che tengono sempre; vengono poi consegnati alle tate. Quando raggiungono l'età adeguata, questi bambini imparano un mestiere; le ragazze possono prendere il velo o sposarsi; e, in quest'ultimo caso il governo dà loro in dote dai cinquanta ai cento ducati. Se vengono abbandonate dai mariti o diventano vedove, l'asilo in cui sono cresciute è il loro rifugio. Si chiamano *ritornate*; e il locale che occupano, il *Ritiro*.

I conservatori offrono ancora una risorsa ai figli dei poveri: lì crescono a spese del governo e imparano la musica vocale e strumentale e la composizione. Queste scuole sono tre, e si distinguono l'una dall'altra per un'uniforme che

consiste in una sorta di tonaca azzurra, bianca o puce. Da questi ambienti sono usciti grandi maestri, tra cui Scarlatti, che può essere considerato il fondatore dell'arte musicale moderna e l'inventore del contrappunto; Porpora, Leone suo allievo; Durante e Pergolesi, morti entrambi giovani. Martini sostiene che il vero genere di quest'ultimo artista fosse l'opera buffa; e che addirittura, nel suo mirabile *Stabat Mater*, introdusse motivi *buffi* che meglio avrebbero trovato collocazione nella *Serva Padrona*.

Ci furono anche alcuni stranieri tra gli studenti dei conservatori di Napoli, come Jommelli, D'Anvers, Gluck, nato in Germania e naturalizzato in Francia. Dobbiamo infine a questa scuola, Sacchini, Piccini, e i suoi allievi Paisiello, Guglielmi, Anfossi e Cimarosa. Oltre a questi compositori immortali, fornì anche abili cantanti, Caffarelli, Gizziello e Farinelli. Quest'ultimo, giunto, come sappiamo, al ministero sotto Filippo V, re di Spagna, era stimato per la sua modestia, e non abusò mai del favore del monarca. Cafarelli, divenuto anche

lui molto ricco, non fu così modesto: costruì un palazzo a Napoli, e vi fece scolpire sul portale:

AMPHION TEBAS, EGO DOMUM.

Citiamo un altro celebre cantante, Domenico Melani, morto nel 1693, e che aveva fatto fortuna in Germania dove ottenne grandi onori. Ritornato a Firenze, sua patria, fece nobile uso dei suoi beni, poiché eresse un ospizio per i pellegrini, o poveri viandanti stranieri. Questo edificio fu riunito da Leopoldo all'ospedale Santa Maria; e serve come rifugio per le donne povere che vi partoriscono.

Il mio giovane appassionato passa poi in rassegna i sei teatri della capitale, e non mi risparmia quello delle marionette, collocato in un passaggio sotterraneo del Castel Nuovo... In questo esempio di intervista, il mio loquace compagno copriva da solo tutte le frasi: bastava una parola, un segno da parte mia per dare origine ad una serie di citazioni. La sua memoria era straordinariamente fertile. Passando per Gaeta, mi ha subito ricordato i vini di Cecuba, celebrati da Orazio; a Capua, la storia delle sue perfide delizie; qui era il *Formianum*, l'amato

ritiro di Cicerone: in questo luogo sulla strada fu empiamente assassinato; la spiaggia vicina era più anticamente abitata dai Lestrigoni cannibali, ecc. (1).

Se mi addormentai, non fu per molto: il mio spietato cantastorie alzò la voce per farsi sentire;

---

(1) Ora arrossisco per la mia indifferenza. L'estratto di una delle lettere indirizzatemi, nel 1813, dal dotto e rispettabile signor D’Agincourt, farà giudicare i miei rimpianti: «Tutto ciò che è legato a questa antica strada, precisamente alla *Via Appia*, merita l'attenzione degli innamorati dell'antichità. Avendola sempre percorsa, più o meno a piedi, da Roma a Napoli, sono convinto che essa offra ad ogni passo, su sé stessa e sulle brevi escursioni a destra e a sinistra, senza deviare molto, monumenti curiosi, importanti e utili per la storia e per le arti. Uno dei luoghi in cui li ho riconosciuti, oltre che nei suoi dintorni, in numero maggiore, è Mola di Gaeta, l'antica Formia. Rimasi lì *captus amore loci* per più di un mese. È ancora riconoscibile una di queste case, che chiamiamo le Scuola di Cicerone, una bella villa che gli appartenne, e una torre che, secondo me, suo figlio gli aveva fatto costruire a fianco della strada, per un cenotafio. È conosciuta come *Torre di Cicerone*. È in mezzo ad un quadrato formato da un superbo muro, di

Se mi addormentai, non fu per molto: il mio spietato cantastorie alzò la voce per farsi sentire; se non riceveva risposta, si consolava con una canzonetta: poi, volenti o nolenti, dovevamo svegliarci per cantare il ritornello, e il nostro conduttore faceva il basso; e, sostenendo il ritornello, frustava con cadenza i suoi cavalli.

---

fronte ai resti della tomba che era stata costruita sulla collina, proprio nel luogo dove Cicerone, raggiunto dai seguaci di Antonio, perse la vita. Trent'anni fa ne vidi parti che preannunciavano un monumento di grande distinzione. Mi è stato detto che dopo di allora sono stati distrutti. Pratili indica questi oggetti; ma, per integrare ciò che spesso egli ci insegna con poca accuratezza, dobbiamo prendere come commento, e passare in rassegna, le Osservazioni Critiche di Erasmo Gesualdo, sopra la Storia della Via Appia di Pratili. Questo Gesualdo, che fu uno dei magistrati di Gaeta, fornì dettagli soprattutto sulle antichità dei dintorni di questa città. Si parla, tra le altre cose interessanti, di una torre, o mausoleo, ben conservata, con un'iscrizione in onore di Munazio Planco, fondatore della città di Lione. Gli abitanti di Gaeta danno a questa torre il singolare nome di *Torre d'Orlando*, Rolando, nipote di Carlomagno, ecc."

A Fondi, l'ultima città del territorio napoletano, i viaggiatori sono sottoposti ad un esame molto rigoroso da parte degli addetti alla dogana. Hanno ispezionato le nostre cose con beffarda insolenza; hanno costretto addirittura i viaggiatori a scendere con loro in una specie di cripta, la cui strettissima scala era appena illuminata dalla luce di una lampada, e, con il pretesto di accertarsi se non avessero dell'oro nascosto, li hanno spogliati dei loro vestiti. Arrivando, come gli altri, nella cantina buia, ci siamo rifiutati di spogliarci; hanno insistito; ho protestato contro questa violenza; ho minacciato di sporgere denuncia all'ambasciatore francese, e ho chiesto di essere portato dal governatore della città; indipendentemente dal fatto che questa oscura operazione non fosse autorizzata dal governo, né dai doganieri ritenuti colpevoli di alcune esazioni, che la mia denuncia poteva rivelare, la minaccia ha avuto il suo effetto, hanno ritirato le loro pretese e ci hanno restituito, anche se con mala grazia, la nostra libertà.

Terracina.

L'aspetto delle rocce di Terracina e delle rovine che le coronano suscitò la mia curiosità ed eccitò la loquacità del mio compagno. È, disse, l'Anxur degli antichi, la capitale del paese dei Volsci. Situata prima in cima alla montagna, poi a metà costa, ora si estende fino alla riva del mare. Vi sono stati costruiti diversi bellissimi edifici; tra l'altro una porta, una sorta di arco di trionfo sotto il quale passa la famosa Via Appia; un edificio a tre piani con portico, per la dogana; di fronte, l'ufficio postale; accanto al pendio del monte, un vero e proprio palazzo, per l'amministrazione delle opere pontine. È stato anche ripulito il vecchio porto che era stato insabbiato, e nelle vicinanze sono stati costruiti bellissimi granai, infine, si sono scavati grandi pozzi nella roccia per immagazzinare l'olio. La città deve tutti questi vantaggi, e quello molto più importante dell'aria pulita, al papa regnante.

È difficile concepire che Anxur occupasse un tempo un'isola, come suggerisce un autore antico, perché è dominata, a nord e ad ovest, da monti altissimi, come indica il nome di *Trachina*

e *Tarrachina*, da cui quello di Terracina. Conosciamo le difficoltà che i romani incontrarono per conquistarla; e al tempo di Orazio era ancora situato su un'altura.

Impositum saxis latè candendibus Anxur.

Vediamo sulla sommità del Monte Sant'Angelo, e presso l'omonimo monastero, i resti di vaste costruzioni attribuite a Teodorico. Dopo aver prosciugato le paludi pontine e ricostruito Terracina, il sovrano dei Goti, incantato dall'aspetto che si gode su queste alture, vi fece erigere un magnifico palazzo, e deliberò di circondare la città con mura e forti torri, molte delle quali sono ancora in piedi; ma la morte lo sorprese prima che portasse a termine queste grandi opere. Questo stesso luogo prima fungeva da cittadella, e lì abbiamo visto il tempio di Giove Anxur. Leandro Alberti dice che lì esisteva un teatro antico, di forma quadrata. Kircher e Contatori, che ne parlano anche, hanno senza dubbio preso i muri a terrazza del palazzo di Teodorico, sorretti da archi semicircolari, per i resti di questo cosiddetto teatro (1); perché gli antichi conosce-

vano troppo bene le convenzioni per dare forma quadrata alle costruzioni, destinate all'uso scenico.

Sotto questi ruderi si vede una grotta la cui apertura è rivolta verso sud. È un'opera della natura, a giudicare dalle stalattiti che pendono dalla volta e che rivestono le pareti. Quando si entra nelle cavità più remote di questa grotta, si sente, si dice, il mormorio dei venti e il rumore delle onde del mare.

Si ritiene che questo luogo servisse da ritiro per i primi cristiani, che venivano, durante le persecuzioni, per praticarvi le misteriose cerimonie del loro culto. Ma le acque, di natura sulfurea, che scorrono da ogni parte sotto questa roccia, fanno supporre che vi fossero praticati i bagni; e vi si trovarono, circa cinquant'anni fa, tubi di piombo, una statua di donna in marmo

---

(1) D'Agincourt, Storia dell'Arte (Architettura) Tavola 17, fornisce la pianta e i dettagli di queste antiche costruzioni, le cui gambe dritte, le imposte e gli archi sono accuratamente abbinati. Il resto dell'edificio, così come le torri e le mura della città, sono in blocchi, o *opus incertum*, rivestiti di stucco.

bianco, ed altri frammenti di materiali preziosi, che dovevano decorare queste terme.

La rocca piramidale di Terracina (Fig. 17), detta *Pesculo* o *Pescio Montano*, era un tempo coronata da una formidabile fortezza che dominava la strada per la Campania, e poteva difenderne l'accesso ad un esercito numeroso, che non avrebbe attraversato questo stretto passaggio impunemente. La roccia è isolata su tre lati, ed è attaccata alla montagna quasi solo alla base. È tagliata a picco, come una muraglia, per un'altezza di più di duecento piedi.

Il censore Valerio Flacco, che Catone, suo amico e collega, fece eleggere principe del Senato, dopo essersi occupato di estirpare il lusso che cominciava a introdursi in Roma, intraprese grandi opere di pubblica utilità. Tra queste è annoverato l'ardito progetto di tagliare il promontorio di Terracina su tutta la sua altezza, e fino al livello della riva del mare, per aprire uno sbocco sulla strada per Napoli, che in precedenza faceva una grande deviazione, e attraversava delle ripide montagne (1). Questa gigantesca impresa fu compiuta asportando

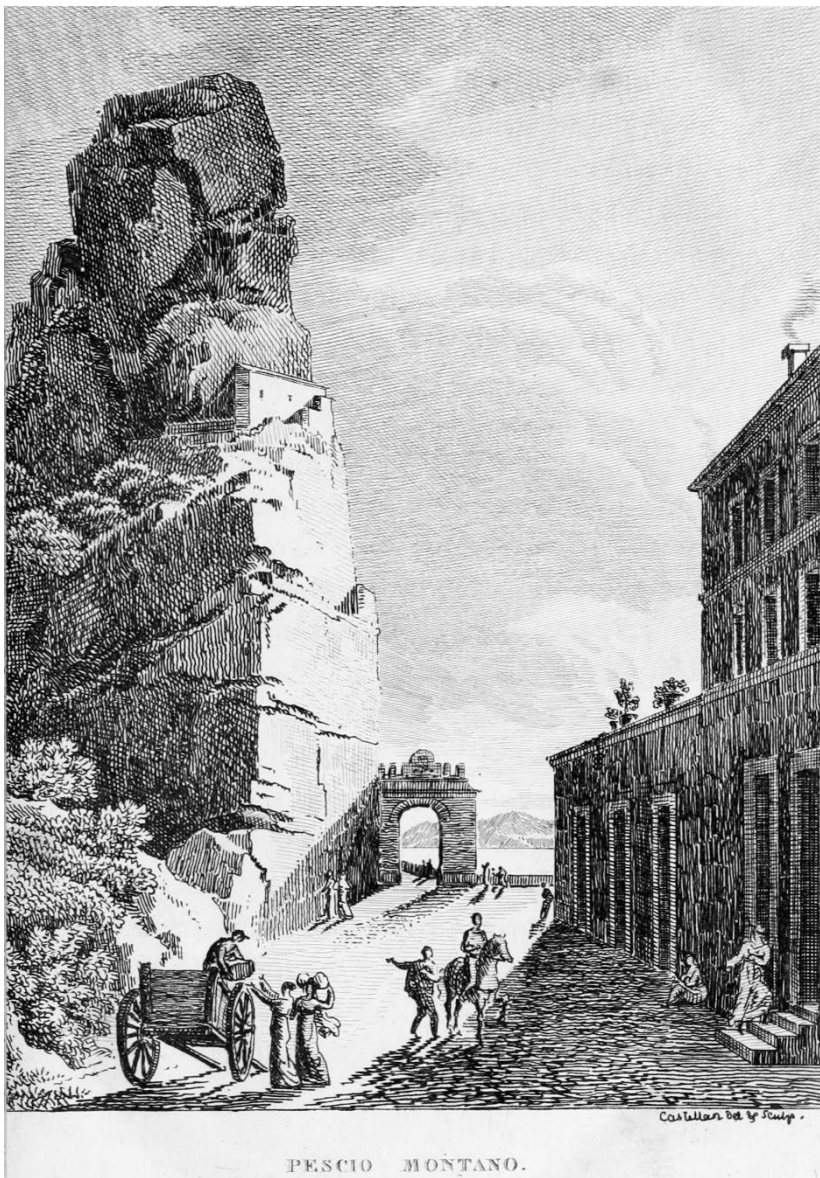



Figura 17

dalla roccia, e per tutta la sua altezza, una porzione sufficiente al passaggio di due carri. I pezzi staccati dalla massa, e gettati in mare, formavano un molo che respingeva le onde; e, su questo lato della via, fu riservato un marciapiede con parapetto, e dei gradini per facilitare la salita a cavallo e in carrozza (2).

Tito Livio (3) si limita ad affermare che tali lavori avvennero presso le fontane di Nettuno (*Neptunias aquas*), senza indicare il luogo in cui si trovavano. Ma Vitruvio racconta che a Terra-

---

(1) Cluverius, Steph. Pighius, e Scott nel suo Itiner. Italiano, sono tutti di questo parere, e lasciano a Valerio Flacco l'onore di questa impresa. Non sappiamo su quale base Ant. Da Sangallo lo attribuisca ad Antonino Pio.

(2) Questa stessa roccia, che è una specie di breccia, fornisce ancora ottimi materiali che furono utilizzati per la costruzione e la riparazione dell'antica Via Appia che attraversa le paludi Pontine.

(3) Tito Livio (lib. XXXIX), parlando delle opere realizzate dai censori con fondi pubblici, dice: *Flaccum molem ad Neptunias aquas, ut iter populo esset, et viam per Formiarum montem stravit.*

cina esistevano le sorgenti di Nettuno, le cui acque erano dannose agli uomini e agli animali, e che cadevano dalla roccia stessa nel mare.

Nonostante la bellezza e la grandiosità di quest'opera, essa offre comunque una caratteristica singolare alla quale non abbiamo prestato sufficiente attenzione. Si tratta di iscrizioni o meglio di cartelli riservati sulla parete della roccia, posti l'uno sull'altro ogni dieci piedi, che portano numeri romani a partire dal numero X, e risalendo fino al numero CXX compreso. Questi caratteri sono di tale proporzione che quelli di sopra, benché altissimi, si distinguono come quelli di sotto, e appaiono della stessa grandezza; l'abile scultore avendo aumentato il volume di queste figure a causa della distanza e della progressiva riduzione delle facoltà visive.

Intorno al 1530, Ant. Da Sangallo, architetto e ingegnere, notò questi cartelli e ne fece dei disegni che sono conservati nella collezione della Galleria di Firenze (1). Riconosciamo l'ubicazione di questi cartelli, e la loro forma quadrata, terminante a coda di rondine, come

molte iscrizioni tombali. Infine la loro misura è indicata in questa nota scritta a margine dall'artista:

Questo si e un sasso tagliato per Antonino Pio, e nel taglio si e lassato questi epitaffi con questi numeri; e sono larghi, quello da basso palmi 2 dito 4: e li altri paiono Piedi 2 (sic) e dal di sopra, dal ultimo per sino al di sopra del penultimo vi sono palmi 4. o (sic).

E su un altro disegno:

Sasso vivo taglialo a Terracina, per far la strada al lido del mare; segnato da dieci in dieci pie, come è disegnato.

Secondo la prima di queste note si potrebbe credere che la riduzione dei cartelli non sia progressiva, e in proporzioni precise. Inoltre,

---

(1) N. 273 e 278 della raccolta. Questo artista, architetto, ingegnere, scultore del legno e studioso dell'economia rurale, era il fratello del famoso Giuliano da Sangallo. Morì nel 1534. Vediamo la tomba di questa famiglia a Santa Maria Novella di Firenze. I disegni qui in questione mi sono stati fatti conoscere dallo studioso M. Dufourni, membro dell'Istituto.

Essa può fornirci informazioni più preziose, vale a dire la possibilità di confrontare queste misurazioni veramente antiche con una miriade di altre che hanno offerto differenze molto significative; e poiché queste ci danno una lunghezza totale di centoventi piedi romani, potremmo dedurre la lunghezza esatta di questa misura che è stata oggetto di tante congetture.

Troviamo infatti piedi romani incisi sui muri, sulle tombe dei geometri o degli architetti. Ne abbiamo scoperti anche di ferro, di bronzo, di rame. Abbiamo dedotto anche il piede romano dalla capacità del *congius* di Vespasiano, o dalla lunghezza del miglio (1); e tutte queste misure

---

(1) Negli ultimi lavori sulle paludi pontine, dal ritrovamento di due pietre miliari, ancora al loro posto, si è dedotta la misura del piede romano. Il miglio, composto di mille passi geometrici, ciascuno di cinque piedi, equivale a 658,5 canne moderne, il piede antico essendo di 15 e 201/1250 once. Gli altri piedi conosciuti vanno da 1307 e 1/4 a 1314 e ½ decimi della linea del *pied de roi*. E stando il palmo di Roma al piede di Parigi come 990 sta a 1440, risulta che il piede pontino è 1303 e 82/100 decimi di linea.

variavano, sia perché effettivamente diverse a seconda dei luoghi, sia perché il tempo ne aveva alterate le proporzioni. Si potrebbe quindi misurando attentamente le divisioni della roccia di Terracina, controllare le altre misure del piede, ed avere una media proporzionale ben esatta. Ma qui c'è una difficoltà. Sappiamo, è vero, che da un cartello all'altro ci sono dieci piedi; ma, poiché l'altezza di questi cartelli varia senza dubbio così come la larghezza, come possiamo trovare la misura esatta? Va dal bordo superiore di un cartello al bordo superiore dell'altro o dal centro al centro? Per esserne sicuro avrei avuto bisogno del tempo e dei mezzi, che mi mancavano.

In ogni caso, questi cartelli almeno indicano, mi sembra, il salutare timore che l'inflessibile severità dei censori, come Catone e Flacco, aveva ispirato negli operai e negli appaltatori responsabili di questo importante lavoro. Trattandosi di fondi pubblici, si doveva osservare il loro utilizzo in modo adeguato. Di conseguenza gli imprenditori, per dimostrare non solo alla censura, ma a tutto il popolo, l'autenticità di opere la cui esecuzione era così

difficile, tracciava questi numeri, che infatti dovevano testimoniare l'avanzamento successivo dell'opera, segnando la quantità di cui la roccia si abbassava man mano che si avanzava. Era anche il resoconto scritto del progresso del loro lavoro; e affinché a colpo d'occhio si potesse seguire facilmente il numero delle cifre, aumentarono la proporzione di quelle che erano le più alte.

Dopo aver visitato gli oggetti più curiosi della città di Terracina, ho voluto farmi un'idea delle famose paludi pontine che si estendono fin quasi alle sue porte. Ho avuto il tempo di farlo perché alla vettura era successo un incidente che doveva essere riparato. Ho incaricato il mio compagno di viaggio di questa cura; gli diedi appuntamento a Cisterna per la sera seguente; e, nonostante i suoi timori, le sue sollecitudini e le sue suppliche, partii per questa pericolosa spedizione, accompagnato da una guida che aveva supervisionato gli ultimi lavori. Bisognava prima seguire la cresta dei monti per la vecchia strada di Piperno, poi ridiscendere nelle paludi per attraversarle, a volte con il *sandalo*, una barca bassissima e leggerissima, a

volte su terreno asciutto. Lasciandomi, il mio compagno mi riempì le tasche d'aglio e mi diede una bottiglia piena di un liquore che doveva proteggermi dall'influenza dell'aria cattiva. Una precauzione più utile era prendere un fucile da caccia, per sparare alle anatre selvatiche e ai beccaccini che si rifugiano in gran numero in questi immensi boschi di canneti.

LETTERA XXIX.

Note storiche e descrittive delle paludi Pontine.

Cisterna.

Le paludi Pontine occupano una pianura lunga venti miglia e larga dieci miglia, delimitata da un lato dagli Appennini, sulla linea di Sermoneta, Sezze, Piperno e Terracina; e dall'altro, da una serie di colline che partono dal monte Circello, e separano le paludi, da diversi laghetti che sembrano formati dalle acque del mare. Tra il monte Circello e Terracina, le acque stagnanti si estendono fino a 'al mare, e lì trovano il loro flusso. La porzione di campagna di Roma che occupano era un tempo così fertile che venne chiamata Feronia, da un tempio eretto a questa dea, protettrice della riproduzione delle piante.

I romani, infatti, consideravano l'*Ager Pontinus* (da Pontia o Pometia, la sua capitale), come il granaio di Roma. Era pieno di città, castelli e case di piacere. Pomponio Attico, Mecenate, lo stesso Augusto, vi venivano per

dimenticare il frastuono della grandezza, e godere delle meravigliose immagini che i piaceri e le fatiche della campagna offrivano loro. Le montagne erano, a quel tempo, ricoperte di boschi di ulivi; le colline, con le viti; e le pianure erano tagliate da ruscelli e stagni. Le feste della caccia, della pesca, del raccolto e della vendemmia attiravano lì gli abitanti di Roma. Possiamo quindi dedurre che fosse stato trovato il modo per restituire all'aria tutta la sua salubrità.

Già quando Appio Claudio intraprese la costruzione della famosa strada che porta il suo nome, e che attraversa le paludi pontine, ristabilì gli argini, e ripulì i terreni invasi dai torrenti straripanti. Sotto il consolato di Cornelio Cetego si lavorava ancora al prosciugamento, che fu realizzato integralmente solo sotto Augusto. Attraverso una sorveglianza attiva e lavori ben intesi, questa pianura ha recuperato la sua salute e tutti i suoi vantaggi; li conservò addirittura per più di quattrocento anni, fino all'incursione dei Barbari e all'allontanamento degli imperatori dall'Italia.

Sotto Teodorico, un individuo semplice, il cui nome merita di essere conosciuto, Cecilio Decio, propose di prosciugare queste paludi. Conosciamo i decreti con cui gli concessero le terre che riuscì a proteggere dalle acque; ed un'iscrizione, conservata a Terracina, prova che quest'audace impresa fu coronata dal successo.

Verso la fine del V secolo la peste, la carestia e, soprattutto, l'invasione dei Barbari che avevano spopolato l'Italia, fecero abbandonare i lavori intrapresi e seguiti con tanta costanza dai Romani per purgare tutto il loro paese dalle acque stagnanti. I torrenti e i fiumi, non essendo più contenuti, avevano rovesciato dovunque le loro dighe e riempito i canali. Il terreno era in gran parte coperto di paludi e boschi; e fu solo molto tempo dopo che Ravenna, Brescia, Mantova, Ferrara e Modena emersero dal fango. Gli scrittori di questo periodo parlano soprattutto con orrore delle paludi pontine.

Quando i Goti furono definitivamente cacciati dall'Italia, i papi rivolsero la loro sollecitudine alla bonifica delle campagne romane. Bonifacio VIII fu il primo a occuparsi seriamente di questo

oggetto. Ma la Sede Apostolica era stata trasferita ad Avignone, e i lavori languirono. Ripresi più o meno attivamente da un piccolo numero di pontefici, non furono mai finiti.

I frequenti mutamenti di sovrani possono essere considerati come una calamità pubblica, o almeno come un ostacolo alla prosperità di un paese e alla realizzazione di grandi imprese. All'età in cui, solitamente, i cardinali vengono elevati al soglio pontificio, la durata della vita troppo limitata non consente loro di realizzare quanto avevano progettato (1). Inoltre i sovrani non hanno tutti gli stessi gusti: chi tutela le arti può avere per successore un principe appassionato solo di lettere. Da questa varietà di gusti nasce questa moltitudine di monumenti

---

(1) Non siamo qui del parere di Duclos (Considerazioni sull'Italia, pag. 64), il quale sostiene che tutte le opere intraprese dai papi furono seguite con perseveranza, ecc.; sebbene poi ammetta che la durata di ciascun pontificato non si stima che in sette anni, e che ciascun papa pensò più a godere, che a correggere e rafforzare l'amministrazione.

iniziati, lasciati, ripresi, e infine abbandonati per sempre. È per lo stesso motivo che la basilica di San Pietro ha subito tanti cambiamenti da parte di ciascuno degli artisti che sono stati, di volta in volta, gli organizzatori dell'opera. E questa basilica, che tuttavia divenne l'edificio più importante e sorprendente d'Europa, quanto alla sua dimensione e alla ricchezza dei suoi ornamenti, non lascia meno a desiderare quanto all'unità e all'insieme delle sue parti.

Uno sguardo alla situazione in cui si trovavano le paludi pontine alla metà del secolo scorso darà la misura della gratitudine che dobbiamo al sovrano pontefice Pio VI, il cui lungo e glorioso regno fu tanto utile alla Patria da lui governata. Il bene generale si ottiene solo attraverso il sacrificio degli interessi particolari; e quasi sempre sperimentiamo una forte opposizione da parte della gente per forzarla a essere migliore. Lo sconvolgimento di certe abitudini, la privazione di vantaggi momentanei, non le permettono di vedere felici risultati; e darebbe tutto il suo futuro per un momento di soddisfazione. Gli abitanti *dell'Agro Pontino* si lamentarono vivamente quando, per raggiun-

gere lo scopo che il Papa si era proposto, si parlò di togliere loro, o almeno di limitare, gli antichi diritti di pascolo, caccia, pesca e taglio della legna in queste paludi.

Tuttavia, queste usanze furono in parte la causa della successiva invasione dell'acqua. La pesca, che è molto abbondante, danneggia il flusso a causa degli ostacoli che i pescatori continuamente pongono, piantando dei pali attraverso la corrente e unendoli insieme con tralicci stretti, che si riempiono di fango, detriti d'erba e fogliame, ed infine formano veri e propri muri che ostruiscono il passaggio dell'acqua, facendola traboccare.

Lo stesso vale per il permesso di abbattere la legna, che spesso può essere raccolta solo con una barca, e i cui rametti rimangono sul posto e formano cortine inestricabili. D'altro canto, la libertà di pascolo fa sì che gli animali, camminando a caso su questi terreni fradici, ne degradano la pendenza e trasportano detriti che riempiono o restringono il letto dei canali.

Se gli abitanti della zona si fossero accontentati di far valere il diritto al prosciu-

gamento parziale, *jus civico di bonificare*, e avessero concordato di spingersi tutti nella stessa direzione e con illuminata perseveranza, avrebbero evitato molti guai e spese di governo. Ma ognuno ha seguito il proprio progetto, senza preoccuparsi del vicino. Le acque, respinte da un lato da una forte diga, arrivavano a rompere gli ostacoli più deboli; e spesso la loro affluenza, durante l'inverno, spegneva le gelosie, rovesciando tutte queste barriere, e rovinando indiscriminatamente le opere realizzate senza ordine, senza concerto e senza intelligenza.

Tuttavia, l'annuncio di un progetto generale di prosciugamento fece temere che le autorità fiscali potessero impossessarsi di queste terre togliendo ai privati del diritto che si erano arrogati per prescrizione. Alcuni medici e fisici, unendo l'autorità di presunte conoscenze ai clamori dei loro connazionali, sostenevano che la rimozione delle terre fangose, e anche la coltivazione di queste terre, potevano aumentare l'azione deleteria dell'aria, e causare malattie. Altri, più avveduti, sostenevano che il prosciugamento era impossibile, perché il fondo delle paludi era pieno di buche e sorgenti che

non potevano essere prosciugate, e che avrebbero sempre allagato quei fondali. L'assicurazione data loro, che non c'erano fonti nella parte dove era cominciato il prosciugamento, non cambiò nulla nella loro opinione.

Tuttavia, è dimostrato che lì la terra non si muove. Le numerose rovine di villaggi e di antiche case di piacere, le enormi querce e faggi che sono cresciuti in mezzo a queste paludi, sebbene i loro tronchi siano spesso sommersi fino all'altezza di diversi metri, ne sono la prova più evidente. Inoltre, se in alcuni punti l'acqua non potesse trovare il suo deflusso mediante canali e dei drenaggi, si sarebbe sempre riusciti a riempirli successivamente.

In ogni caso, il sovrano pontefice non si lasciò intimidire dai clamori che sempre si levano contro i grandi ed utili progetti: seppe porvi fine dimostrando molta fermezza e fiducia nell'illuminazione del popolo a lui affidato con la direzione di questa importante opera. E la grande idea che aveva concepito, la nobile ambizione di acquisire il titolo di benefattore del

suo paese, lo sostenne in questa impresa, e alla fine la fece riuscire.

Fin dalla sua esaltazione alla Santa Sede, nel 1775, diverse compagnie si erano presentate per il prosciugamento. Sul posto furono inviati ingegneri, scienziati e artisti; fu redatto un piano generale, ed i lavori iniziarono nel 1777. Ho già detto che diversi papi avevano tentato di rimettere a coltivazione queste terre allagate; ma nessuno aveva pensato di portare fuori dalle acque la famosa via *Appia*, restituendola al suo uso originario.

Fu uno spettacolo molto interessante vedere riapparire questa antica strada che, per tanti secoli, era rimasta sepolta sotto le sue rovine, o nascosta da alberi, cespugli e interramenti. Gli abitanti della zona circostante accorsero per essere i primi a calpestare di nuovo un terreno che non era stato più calcato fin dall'antichità. Abbiamo ammirato questi enormi tratti di travertino che costituivano le spalle o i parapetti della carreggiata, la proteggevano dalle inondazioni e fungevano da selciato. Abbiamo ritrovato bellissimi ponti costruiti ad intervalli

per superare i torrenti. Speravamo di scoprire le pietre miliari piantate lungo la strada, ma ce n'erano solo due in piedi: una portava il numero XLII e l'altra il numero XLVI.

L'intervallo tra questi limiti fu misurato immediatamente e con grande attenzione; e risultò che la lunghezza del miglio romano era di 658,5, canne moderne. Questa misurazione, riportata lungo il percorso, servì a ritrovare le altre pietre miliari, o a ristabilirne di nuove; e divenne una scala per dividere le terre paludose a destra e a sinistra mediante canali e piantagioni. Togliemmo poi queste due pietre miliari per posizionarle davanti al palazzetto di Mesa, dove le vediamo oggi.

Gli artisti si rammaricarono giustamente della rimozione di questi antichi cippi, nonché della distruzione di diverse tombe e altre antichità poste ai lati della strada, e soprattutto di una torre detta *Ottofacie*, per via della sua forma. La costruzione di questa torre, una delle più alte di tutta questa costa, e di esse se ne vedono un gran numero, deve risalire all'epoca del Basso Impero; e il suo aspetto era tanto piacevole

quanto pittoresco. Ma occupava una parte della strada; inoltre, essendo stata colpita più volte dai fulmini, minacciava la rovina; i materiali sono stati utilizzati per ripristinare i ponti e il percorso. In più punti i ponti erano crollati sotto la forza delle acque, o erano stati interrotti da tagli fatti apposta per dare passaggio ai battelli dei pescatori, e alle fascine di legna che quotidianamente venivano tagliate nelle paludi.

Era anche necessario che la costruzione di questa strada fosse eseguita con particolare cura affinché, nonostante tante cause di distruzione, ne rimanessero alcuni tratti. Attraversava in linea retta le paludi e, dal lato di Cisterna, passava sopra un antico ponte a tre arcate. In questo luogo, detto *Tre Ponti*, fu piantato il 39° miglio da Roma. Pochi chilometri più avanti, tra il 41° e il 42° esisteva un altro ponte ad unica arcata. E al 57° miglio, vicino a Terracina, abbiamo visto il terzo e il più bello, detto *Maggiore*. (Fig. 18).

Questi ponti, molto solidi, ma le cui aperture erano quasi sempre riempite, ostacolavano il

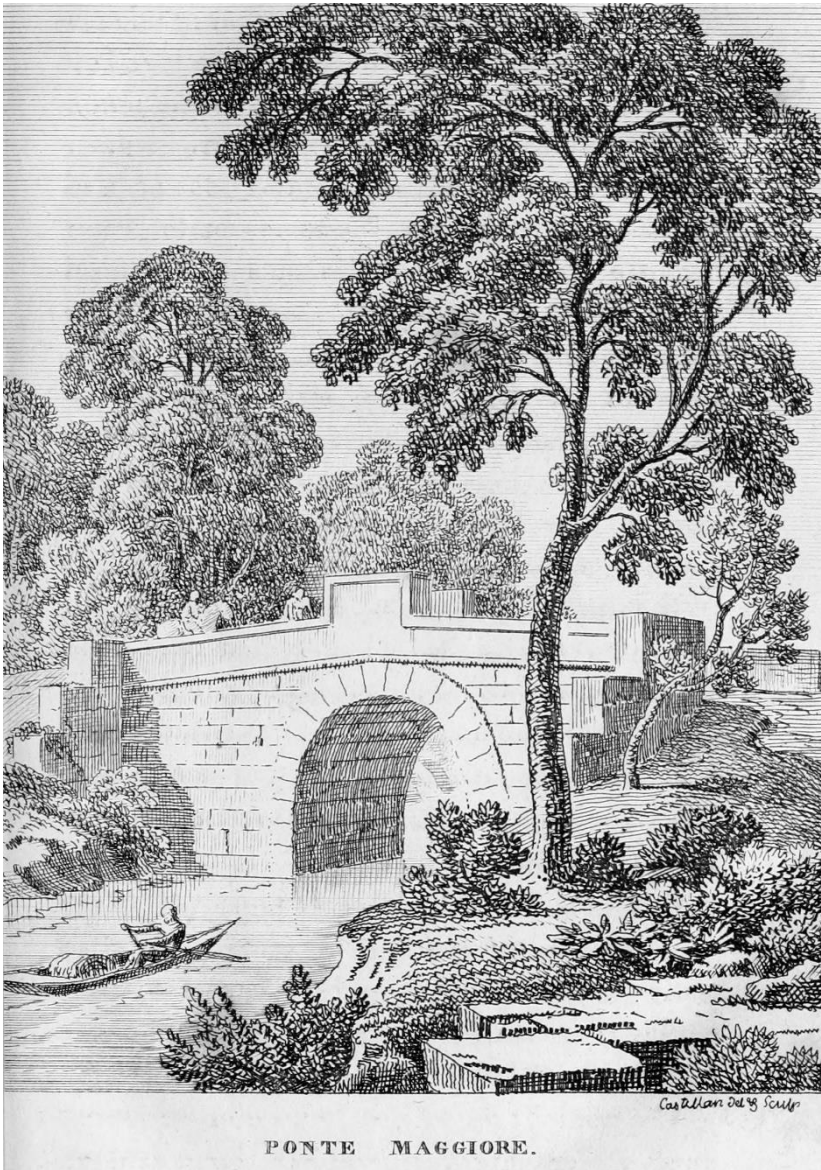



Figura 18

corso dell'acqua, che poi passava sopra o sotto, ribaltando la carreggiata, meno salda dei ponti, tanto che i torrenti, uscendo dal loro consueto letto, avevano nel loro corso coperto e infettato tutta la pianura.

Per apprezzare meglio la grandezza dell'impresa, guardiamo indietro e vediamo quale era lo stato di queste paludi prima di Pio VI. Erano attraversate da tre fiumi o correnti principali, il *Fiume Lungo*, la *Cavata*, e i tre torrenti riuniti *Puzza*, *Ninfa* e *Taeppia* che, dal loro ingresso in questa valle fino alla foce nel mare, coprono uno spazio di 30 miglia, su circa 60 palmi di pendenza; il difetto di queste correnti era di seguire linee tortuose lungo i pendii che si trovano tra il mare e la palude, perdendo parte della loro velocità. Si voleva formare un canale attraverso queste colline, non molto alte; le acque, percorrendo allora solo 13 miglia invece di 30, avrebbero acquistato una velocità doppia; e, invece di correre verso Terracina, si sarebbero gettate in mare tra i laghetti dei Monaci e di Caprolace, nei pressi della torre di Fogliano (1).

Era soprattutto il Taeppia, un torrente impetuoso proveniente dai monti di Velletri, ad essere il devastatore dell'Agro Pontino. Invece di scorrere direttamente al mare passando sotto la via Appia, deviava verso est prima di arrivare al ponte, e portava le sue acque fangose al centro delle paludi che ingrossava prodigiosamente durante gli inverni.

Un altro torrente, il Fosso di Cisterna, prendeva una direzione simile tra la via Appia e il mare, riversando da quella parte le piene.

Papa Martino V volle porre rimedio a questo grave inconveniente, e respingere l'invasione di questi due torrenti. A questo scopo fece realizzare un profondo canale al quale venne dato il suo nome (Rio Martino), e che doveva riunire le acque della Ninfa, e del Fosso di

---

(1) Questo progetto non è stato adottato. Forse ci sbagliavamo; poiché, da quando ho attraversato le paludi, queste sono state parzialmente invase dall'acqua; il che motiva nuovi lavori e nuove teorie. Vedi il *Saggio, ecc.*, di Vitt. Fossombroni, pubblicato nelle Memorie della Società Italiana delle Scienze, volume XVII.

Cisterna; ma alla morte di questo papa quest'impresa, già ben avviata, fu abbandonata.

Sisto V ebbe anche la vastissima idea di prosciugare le paludi, formando un immenso canale che avrebbe riunito tutte le acque, e le avrebbe scaricate in mare, tra il Lago di Paola e Terracina. Spinse l'opera fino al mare: ma le acque dovevano coprire uno spazio immenso, e non essendovi abbastanza pendenza, questo canale si riempì presto di fango e di frane; e le acque, che non potevano più raggiungere la sua foce, rifluirono nelle paludi.

Benché diversi altri sovrani pontefici avessero operato al prosciugamento, il male continuava ad aumentare; e fece tali progressi che un vecchio barcaiolo che accompagnava l'ingegner Angelo Sani, mandato in ricognizione nelle paludi nel 1759, gli assicurò che, proprio nei luoghi allora visitati in barca, aveva spesso cacciato su terreno asciutto trent'anni prima.

Conosciuta la causa del male, giustamente attribuita all'afflusso delle acque superiori che da ogni parte venivano, seguendo la naturale pendenza del terreno, a confluire nel fondo delle

valli da cui non potevano più uscire, si doveva naturalmente cercare di tenerle fuori. Era però impossibile, come già si era tentato, riunirle tutte nello stesso canale.

Si prepararono quindi tre letti indipendenti l'uno dall'altro, diretti il più possibile verso i bordi e anche fuori dai limiti della palude. A questo scopo le acque del Ninfa, della Taeppia e quelle del Fosso di Cisterna furono portate verso i limiti naturali delle paludi sul lato sud, nel canale di Sisto V che si congiunge con il *Portatore* che gli antichi avevano spinto a mare, e la cui foce si trova presso la torre di Badino.

Anche le acque dell'Ufente e dell'Amaseno, che inondano la parte settentrionale delle paludi, venivano allontanate dal loro centro mediante dighe che le indirizzavano verso il ponte Maggiore dove confluivano anche nel Portatore.

Infine, essendo il centro delle paludi liberato dalle correnti estranee, era ancora necessario purgarlo dall'accumulo delle acque piovane. Fu tracciato un vasto canale chiamato *Linea Pia*, il quale, ricalcando in tutta la sua lunghezza l'antica strada (Fig. 19), porta verso il ponte

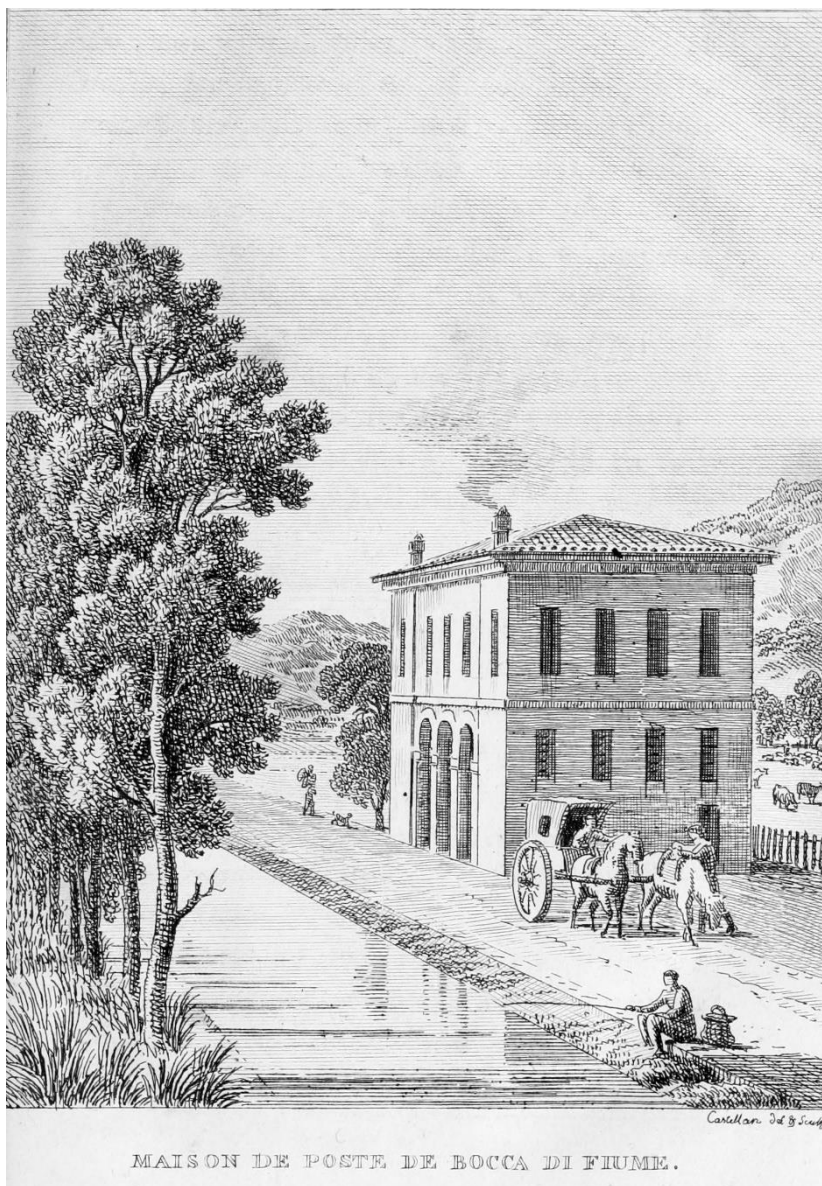



Figura 19

Maggiore al Portatore, oltre a diversi altri canali paralleli alla strada, e che tendono a prosciugare completamente il terreno da tutta l'acqua in eccesso.

Per mezzo di questo piano, di cui la semplicità è una delle più grandi qualità, si riuscì a dominare il più intrattabile degli elementi e a restituire all'agricoltura un'immensa quantità di terre eccellenti. I dettagli delle operazioni che furono utilizzate per risolvere questo grande problema, in dubbio fin dai tempi di Augusto, sono tanto interessanti quanto ingegnosi (l).

Per sconfiggere i nemici più pericolosi, cioè i torrenti che straripavano, perdendosi nelle paludi, e portandovi il tributo fatale delle loro onde cariche di fango e detriti putridi, queste acque furono racchiuse tra sponde altissime, e il loro corso è fu deviato. In altri luoghi furono effettuati ampi e profondi drenaggi, che raccol-

---

(1) A questo proposito si può consultare l'opera di Nicolai, *de Bonificamenti delle terre Pontine*. Lì si trovano i piani delle paludi, e i lavori che vi furono fatti fino al 1800.

gono le acque stagnanti e le convogliano verso i canali principali. Sugli argini in terra battuta furono piantati alberi le cui radici formano una sorta di rete che impedisce alla terra di cedere al proprio peso e di essere trascinata nel fondo dei canali.

In una parola, seguendo costantemente un progetto ben definito, la cui bontà è stata provata dall'esperienza di diversi anni, si è riusciti a cambiare l'aspetto e la natura di questi luoghi, prima così orribili, e si è ricavato un vasto giardino. È addirittura con un piacere non più misto a timore che il viaggiatore li attraversa su una magnifica strada rialzata, diritta, ben pavimentata, ombreggiata da bellissimi alberi e delimitata da canali la cui evaporazione non ha, a dire il vero, più nulla di dannoso, e serve solo a rinfrescare l'atmosfera.

Non si vedono quasi più acque stagnanti; esse sono sostituite da terreni compatti e stabili, ricoperti di erba e popolati di greggi, o convertiti in seminativi. Dove languiva l'acqua infetta vediamo ora maturare il melone profumato, la melanzana viola, l'uva moscata o la fragola

profumata. Poiché, non appena le acque si ritirano, la terra si ricopre di produzioni di ogni tipo. L'andamento della vegetazione arborea è particolarmente straordinario: due doppi filari di olmi, che delimitano la strada, piantati nel 1787, sono alberi già di grandissime dimensioni; altrove pioppi e salici hanno raggiunto la loro massima altezza. L'aria, costantemente battuta, rinfrescata dall'agitazione del fogliame, corretta dalle emanazioni dei fiori e delle piante, acquista le qualità che la rendono respirabile, e diviene sempre più salubre, man mano che la coltura si espande, e con l'aumento della popolazione e degli incendi.

Cerchiamo quindi con tutti i mezzi di riportare la gente in questo cantone. Lungo il percorso sorsero quattro stazioni di posta (1), locande, granai, mulini e forni; furono anche costruite diverse case per operai, impiegati e capi vigilanza; hanno l'aspetto di palazzi dalla archi-

---

(1) Nella Fig. 19, raffigurante la stazione di posta di Noccadifiume, notiamo anche la grande carrata delimitata da alberi, e la pianura arida popolata di armenti.

tettura elegante, e nulla è stato risparmiato per renderli piacevoli da vivere. Fu costruito anche un convento e una bella chiesa servita dai Cappuccini. Infine, essendo il terreno suddiviso in lotti ed affittato con contratto di locazione a lungo termine, vi sono già state edificate alcune fattorie. Presto lì si formeranno dei villaggi; e questa pianura, prima così malsana, tornerà ad essere il granaio di Roma e del resto d'Italia.

LETTERA XXX.

Campagna di Roma, comparata alla Campania Felice. – Aneddoto sul Vesuvio. – Arrivo a Roma.

Ho raggiunto il mio compagno a Cisterna. Il prodotto della mia caccia scusò l'imprudenza del mio viaggio, e ci affrettammo a continuare il nostro viaggio attraverso un paese che risveglia, sostiene, esalta l'immaginazione, e che avrei percorso passo dopo passo, se non avessi avuto speranza di visitarlo in grande dettaglio.

Che differenza, tuttavia, esclama il mio esaltato disprezzatore della sua stessa patria, fra questi cantoni desolati, quasi deserti, disseminati di rovine e costantemente avvolti in un'atmosfera malsana, e le deliziose e profumate valli campane, che hanno meritato e conservano tuttora il soprannome di *Campania felice!* Comparate agli antichi Campi Elisi, basterebbero altri abitanti per farne un vero paradiso.

È necessario, aggiunge, che prima di lasciarci vi racconti la storia di una delle mie ultime passeggiate sulle colline del Vesuvio, e di una scena molto strana avvenuta in questo posto.

Ci avvicinavamo a Roma; presto ci saremmo lasciati, per non rivederci mai più; era necessario compiere un ultimo atto di compiacenza. A questo scopo mi sono sistemato il più comodamente possibile nell'angolo della vettura; ho incrociato le braccia e ho detto al mio narratore che ero pronto ad ascoltarlo. Approfittò immediatamente e volentieri della mia buona volontà per iniziare il suo racconto.

«Ho vissuto a Portici e non mi stancavo mai di ammirare i suoi luoghi pittoreschi. Una mattina camminavo sulle pendici del Somma e del Vesuvio. Il vulcano era allora in riposo: dal suo cratere usciva appena un leggero fumo; simile ad una rete trasparente, che non appannava l'azzurro del cielo, e serviva meno ad annunciare il pericolo, che a richiamare la memoria delle leggi della prudenza, e a gettare un'ombra vaga e leggera sul piacevole quadro che si presentava al mio sguardo in quel momento, e che lo

rendeva più piccante. Vagavo in una valle ombreggiata qua e là da alcuni alberi; le viti abbracciavano i loro tronchi, salivano fino alle estremità dei rami, da dove i loro tralci pendenti e ondeggianti venivano portati, dai venti, ai rami dell'albero vicino, formando ghirlande di verde che fra il sicomoro mandorlo e il pioppo tremulo; mentre il superbo pino domestico, la cui corteccia rossastra e spesso nuda, libera da ogni abbraccio parassitario, sporgeva la sua testa sferica ben al di sopra di tutti gli alberi della valle; queste ombre riparano arbusti e piante vegetali che sembrano crescere lentamente per sfuggire al suolo ardente che ne precipita l'esistenza e ne accorcia la durata. L'uomo vi ha gettato, quasi a caso, il seme che affida alla cura della natura, più attiva di lui; sicuro, infatti, di raccogliere presto, non il frutto delle sue fatiche, ma il nutrimento della sua pigrizia.

» Camminavo a casaccio in mezzo a questi frutteti e a questi prati dove nessun altro movimento mi distraeva se non quello delle mandrie senza conducente sulle creste dei monti, o degli uccelli molto più liberi, che

dondolando il loro volo sopra le cime degli alberi prendevano a loro discrezione la loro parte di frutti che appartenevano meno all'uomo che alla Provvidenza.

» I miei pensieri prendevano in prestito, dallo splendore e dalla freschezza degli oggetti di cui ero circondato, una calma e una serenità complete. Immerso in una dolce fantasticheria che questo spettacolo solitario aveva suscitato e che manteneva, seguivo meccanicamente la strada tortuosa della valle, quando fui fermato, all'estremità di questa, da un recinto di canne, notevole per delle piccole croci di cui era sormontato. Confinava con un giardino, esso stesso circondato da ceneri e detriti che il vulcano aveva vomitato durante le sue eruzioni. Mi si offrì una casetta ombreggiata da alberi da frutta e i cui muri erano ricoperti di viti; lì vicino, un'elegante cappella decorata da pitture sembrava aver fatto da sbarramento ad un fiume di lava che avanzava come una penisola fino al centro della valle, e formava una linea arida e nerastra, in mezzo ad un tappeto di verde smaltato di fiori.

» Mi diressi verso la casa; un vecchio storpio, seduto davanti alla porta, su una panchina di pietra, si scaldava ai raggi del sole; era circondato dai suoi figli. Tutta la famiglia si riunì per offrirmi un rinfresco che accettai volentieri.

» Prima di iniziare la cena, i bambini si sono inginocchiati davanti al rosario e hanno recitato alcune preghiere, mentre anche il vecchio, togliendosi il berretto e stringendo le mani sul rosario, aveva pregato con fervore. Non sono rimasto sorpreso dalla devozione di queste brave persone; ma mi sorprese che loro stessi avessero costruito la cappella, che appariva molto curata per appartenere ad una famiglia povera; poiché non avevo visto alcun villaggio in questo luogo.

» Il mio ospite fu felice di rispondere alle mie domande. È vero, ha detto, che la mia famiglia non è la sola che ha contribuito all'erezione di questo pio monumento; è frutto del fervore religioso, meta dei pellegrinaggi di tutti gli abitanti del territorio circostante; e conserva il ricordo di un miracolo con cui la divina Provvidenza volle onorare la mia casa.

» Sono passati quarantasei anni che il Vesuvio, ora così tranquillo, allarmò l'intera contrada con gli annunci di una violenta esplosione (1). La terra tremò per diversi giorni; il sole era oscurato da una nube di cenere e da ondate di fumo nero da cui balenavano incessantemente fulmini. Anche se vicina al vulcano, la nostra casa, situata in cima a questa collina, sembrava riparata dall'eruzione.

» Tuttavia, la notte del 25 ottobre, una notte terribile, straordinaria, il cui ricordo è impresso con segni infuocati nella mia memoria, eravamo, io e i miei figli piccoli, vicino al letto della mia povera moglie, che era stata malata per molto tempo, quando un'orribile detonazione squarciò l'aria, e mandò verso di noi una grandine di pietre infuocate. Diventava urgente abbandonare la nostra casa. Avvolsi mia moglie nelle sue vesti e la caricai sulle mie spalle;

---

(1) Ci fu infatti, nel 1751, nel mese di ottobre, un'eruzione accompagnata da circostanze del tutto straordinarie. Vedere il lavoro di Gius. M. Mecatti, titolato: *Racconto slor. flos. del Vesuvio*; e la *Storia e fenom. del Vesuvio*, di P. della Torre.

sebbene molto debole, non voleva lasciare quel luogo senza prendere un grande crocifisso di legno che era al suo capezzale. Così lo prese tra le braccia e, circondati dai nostri figli ai quali affidai i resti della nostra piccola fortuna, ci allontanammo dalle nostre case che non contavamo più di rivedere.

» Giunto al fondovalle, precisamente nel luogo dove si vede la cappella, notai, alla luce dei fulmini, che la mia sfortunata moglie aveva perso conoscenza. La posizionai sul prato, e piantai il crocifisso in terra, ordinando ai miei figli di inginocchiarsi davanti al segno della nostra religione, mentre andavo a prendere l'acqua da una fontana vicina, per ravvivare i sensi della loro mamma che raccomandai alle loro cure. Camminai in fretta verso la sorgente; ma quale fu la mia disperazione quando vidi che i fuochi sotterranei l'avevano prosciugata!

» Costretto a correre molto più lontano per attingere acqua a un ruscello, tornai indietro, quando una detonazione più spaventosa delle precedenti, unita ad una scossa di terra tremante, mi fece vacillare, e rallentò la mia marcia,

continuamente ostacolata dalle fessure che si erano formate all'improvviso. Costretto a fare deviazioni che, allontanandomi dal mio percorso, me lo fecero perdere completamente, vagai a lungo a caso nei boschi che ricoprono queste montagne, costantemente ingannato dal ruggito del vulcano, i cui echi mi rimandavano in una falsa direzione, e dalle luci vaganti che successivamente incendiarono tutte le parti dell'orizzonte.

» Finalmente apparve il giorno; e, alla sua luce pallida e ancora incerta, essendo il cielo carico di una densa nuvola di cenere e fumo, distinsi la forma delle rocce che mi erano ben note, e diressi i miei passi verso la valle dove avevo lasciato la mia famiglia.

» Mi sembrò di sentire da lontano il pianto di uno dei miei figli. Non avevo torto. Gli risposi; corse spaventato, con gli occhi selvaggi, e si precipitò nella mia stanza gridando: Miracolo! Miracolo! Cercò con i suoi gesti, più che con le sue parole inarticolate, di rendermi consapevole dell'evento miracoloso a cui aveva assistito. Gli chiesi di sua madre. Esiste, mi disse alla fine; lei

è stata salvata dagli angeli che la portarono alla *Santa Casa* di Loreto; il buon Dio ha avuto pietà di noi, ha ascoltato le nostre preghiere e ha manifestato la sua potenza in modo prodigioso.

» Tuttavia, entrai nella valle dove avevo lasciato la mia famiglia. Questi luoghi avevano cambiato aspetto; e la mia residenza, posta su un'altura, non esisteva più. Non ero sorpreso; ma nel fondo della valle, che prima era coperto solo di pascoli freschi, vidi una casa che ero lungi dal riconoscere. Mi avvicinai ancora: allora il primo raggio di sole, che sembrò uscire dal seno della divinità, squarciò le nubi, colpì l'edificio, lo illuminò fin nei più piccoli particolari, vi riconobbi, con una sorpresa che racchiude la follia, la mia casa intatta e perfino circondata dai giovani alberi che avevo piantato. A mia volta gridai al miracolo, e correndo verso la mia famiglia che mi veniva incontro, rivolsi al Cielo il mio sentito ringraziamento. Mia moglie stessa, guarita come per incanto da ogni suo dolore, mescolando ai suoi abbracci espressioni di gratitudine verso la Provvidenza, mi raccontò i dettagli di questo meraviglioso evento.

» Mia moglie giaceva ai piedi della croce che avevo piantato in terra, ancora svenuta e circondata dai suoi figli, le cui grida di paura e i cui abbracci non riuscivano a riportarla in vita, quando l'orribile detonazione che io stesso avevo udito impose loro il silenzio. Il terrore li congelò rendendoli immobili, mentre la madre si risvegliò e riprese i sensi. Ma un nuovo pericolo li minacciava: un ruscello ardente si precipitava a valle, avanzando verso l'unico luogo rimasto alla mia triste famiglia; su un terreno instabile, circondato da una nuvola di fuoco, cenere, fumo e detriti, la fuga era loro impedita e non potevano far altro che attendere, nell'angoscia della disperazione e della morte che sembrava inevitabile.

» Ma un debole raggio di giorno dissipò le tenebre, e illuminò questa scena di desolazione; l'aspetto della valle era stravolto; non credendo ai loro occhi, videro la nostra casa che, staccatasi dal ripido pendio della collina su cui era stata costruita, era scivolata, con tutto lo strato di terra che la sorreggeva, nel fondo della valle (1). Nuovo miracolo! La lava si era

ripiegata su sé stessa, raffreddandosi improvvisamente mentre si avvicinava alla croce.

» La mia famiglia, ormai rassicurata da questa evidente prova della protezione divina, non temette di rientrare nella casa: la ritrovarono nello stesso stato in cui l'avevamo lasciata.

» I sentimenti contrari che avevano agitato mia moglie, fornirono un felice diversivo alle sue sofferenze. Riacquistò la capacità di camminare e, temendo che fossi rimasto vittima di qualche sfortunato incidente, venne a cercarmi, preceduta dai nostri figli, quando arrivai nella valle.

» Potete ben giudicare, mi disse il vecchio terminando il suo racconto, che la notizia di questo meraviglioso avvenimento non tardò a

---

(1) Questo avvenimento non è privo di esempi, e possiamo citarne uno molto recente. Verso la fine del 1812, dopo continue piogge a Firenze come in tutta l'Italia settentrionale, un terreno minato dalle piogge, nei pressi di questa città, di circa dodici ettari, coperto di alberi da frutto e di produzioni di ogni genere, si staccò, e fu trascinato alla distanza di 40 tese, dove fu

diffondersi. Gli abitanti dei dintorni, e anche quelli del paese, accorsero, e tutti vollero contribuire all'erezione della cappella dove fu collocato il miracoloso Crocifisso. Da allora, questo pio monumento ha continuato ad attirare folle; ed è la meta dei pellegrinaggi; soprattutto in tempi calamitosi quando il vulcano minaccia di qualche catastrofe i paesi vicini; perché questo terreno, divenuto sacro, è ora protetto da ogni evento spiacevole.

» Soddisfatta la mia curiosità, deposi la mia offerta nel baule della cappella, e lasciai queste buone persone augurando loro la continuazione di una fede così viva nella Provvidenza, che fino ad oggi li aveva preservati da ogni accidente, e dal male più grande, la preoccupazione».

Così finì la lunga storia del mio compagno di viaggio; ed era ora, perché stavamo per arrivare.

---

fermato da una collina che servì da punto di appoggio. La superficie ha subito pochi cambiamenti; ma una famiglia contadina, che vive in una casa situata su questo terreno mobile, è rimasta molto sorpresa dal suo spostamento. (*Estratto dal Journal de Paris del 17 aprile 1812*.)

Finalmente eccomi alle porte di Roma, e la notte me ne nasconde la vista; intravedo solo un edificio maestoso: è la basilica di San Giovanni in Laterano. Sono in città; tuttavia mi sembra di viaggiare ancora per la campagna; vedo solo ruderi, lunghi muri di giardino sormontati da pini o cipressi, e qualche tugurio abitato da contadini. Tuttavia l'oscurità aumenta; sono accanto a una specie di montagna tagliata a picco... sono le immense mura del Colosseo che proiettano fitte ombre su tutto l'ambiente circostante.

Mi immergo poi in un dedalo di stradine tortuose dove si è guidati solo dalla luce incerta e morente delle lampade sospese davanti all'immagine della Madonna. Incontrammo solo un piccolo numero di vetture, e pochi pedoni sparsi che tornano a tentoni verso le loro miserabili abitazioni; qua e là bei palazzi che sembrano disabitati; niente negozi aperti, niente più rumore, quasi nessun movimento. Che differenza con Napoli e le altre capitali! Qui però c'è una pubblica piazza, dei mercanti chiudono le loro botteghe ambulanti; e, nella luce triste delle lanterne di carta, riconosco il

mirabile portico del Pantheon. Infine la vettura si ferma in un vicolo stretto e buio.

LETTERA XXXI.

Primo sguardo su Roma.

Roma, 16 novembre.

Il nuovo giorno dissipò l'impressione sfavorevole che avevo dell'antica capitale del Mondo. Dalla mia finestra vedo diversi palazzi, cupole di marmo, e la sommità della colonna Traiana. Mi sento rinato, tutte le mie facoltà si esaltano, la mia fantasia si accende; esco e corro avventure tra le rovine, i palazzi, i giardini e i templi: sono solo in mezzo a Roma; ma interrogo tutti gli oggetti, e tutti mi rispondono, tutti mi dicono: sei nel paese dell'ispirazione e delle meraviglie, nel santuario di una religione augusta e rispettabile, nel tempio delle arti antiche e moderne.

Giro dopo giro, ammiro, confronto, studio: un oggetto mi attrae, un altro mi distrae; voglio vedere tutto in una volta e raccogliere in un giorno ricordi per tutta la mia vita. Calmiamo questa prima sete di curiosità, questi desideri in-

saziabili e dopo lungo tempo irritanti. Sono libero, indipendente, niente mi opprime; posso contemplare così tante meraviglie nel tempo libero. Oggi vedrò il Pantheon, domani la Colonna Traiana; Dedicherò un'altra giornata al Colosseo; una settimana a San Pietro; vedrò poi le altre basiliche, i musei... Ma si possono freddamente calcolare i suoi piaceri, quando si offrono a folle a una giovane immaginazione?

Raccontatelo a chi, attraversando un deserto, ha sperimentato il prolungato tormento di una sete ardente, e che scopre finalmente una fresca e limpida sorgente; ditegli: stai attento, usa questa benedizione della Provvidenza con cautela. Ti ascolterà? È così che mi lascio trasportare dal vagare dei miei pensieri; la fatica mi riporterà presto sotto l'influsso della ragione.

Capirete il mio entusiasmo, giovani artisti che il solo nome di Roma fa trasalire; è soprattutto a voi che mi rivolgo. Avendo già familiarità con tutti questi monumenti, questi aspetti così vari, questi dipinti, queste statue, che le opere dei vostri predecessori vi hanno riproposto sotto mille aspetti diversi, vi sembrerà, come a me,

arrivando qui, di rivedere la vostra patria. Non avete bisogno di una guida: gironzolate a caso per i quartieri della città, vi riconoscerete tutti gli oggetti. Volete disegnare? una pietra vi servirà da sedile, come servì a tutti i vostri maestri che, senza consultarsi, in qualche modo si ritrovarono qui. Il sentimento del bello vi attrae e vi fissa come loro nello stesso posto; a meno che per felice ispirazione non vi riesca di cogliere negli stessi oggetti un motivo nuovo, una combinazione più piccante di effetti e di linee.

Non si accusino però gli artisti di seguire le orme dei loro predecessori: questi ultimi non ebbero altro vantaggio se non quello di arrivare primi. Una cosa veramente bella deve apparire sempre nuova, perché vi si scoprono incessantemente nuove bellezze; se si vive a Roma per un secolo, si troverà ancora qualcosa da racimolare dopo la messe raccolta dai grandi maestri.

Si possono infatti combinare in altro modo le stesse file di edifici che offrono un aspetto diverso ad ogni ora del giorno, e nelle quali

Poussin trovò lo sfondo per i suoi quadri più belli. Le sponde del Tevere, i colli della città, il profilo delle sue mura, il cumulo delle sue immense rovine, la varietà mirabile dei suoi giardini che riconducono la campagna entro i confini delle sue mura, tutto fornirà al pittore motivi di studio, soggetti pittoreschi e fonte di una moltitudine di piaceri sempre rinnovati.

Non c'è strada isolata, non c'è terreno desolato che non gli offra l'opportunità di esercitare i suoi pennelli. Qui, la porta aperta di una casa apparentemente poco appariscente rivelerà in fondo al cortile una piccola fontana sormontata da alcuni frammenti di scultura antica, ombreggiata da una culla di gelsomino; lì, una scala esterna conduce alla sommità di un terrazzo coronato da un pergolato e fiancheggiato da vasi di fiori che la mano aggraziata di una fanciulla innaffia e coltiva. Più avanti, i frammenti di un acquedotto faranno da cornice ad una prospettiva più ricca; altrove, una capanna di fango, abitata da un eremita, è addossata ad un antico palazzo di marmo di cui rimane solo un tratto di muro completamente fessurato, e la cui sommità irregolare è bordata

di violacciocche e parietarie. Ovunque la nuova città sorge o si appoggia sulle rovine dell'antica residenza dei Cesari; ed i magnifici marmi che ricoprono i monumenti moderni non sono altro che dei prestiti fatti dalla città di Augusto e di Adriano.

È questa fortuita mescolanza di elementi diversi che conferisce a Roma il suo fascino; sono le idee che gli attribuiamo e il sentimento profondo che fanno nascere, che rendono questo soggiorno così attraente per un artista, e che gli fanno rimpiangere tutta la sua vita, se non gliela dedica interamente.

Per essere coltivate con successo, le arti richiedono meno incoraggiamento che libertà. Non dobbiamo ostacolare gli artisti nel loro progresso e dobbiamo facilitare loro i mezzi per esercitare il loro talento. Da questo punto di vista non c’è paese in cui siano più indipendenti: possono andare, venire, fermarsi, penetrare ovunque per misurare, disegnare i monumenti; stabilirsi in mezzo alle strade, alle piazze, ai palazzi e perfino alle chiese senza temere la curiosa importunità della gente che, a Parigi, ti

seguirebbe, ti circonderebbe e infine ti costringerebbe a fuggire tra gli scherni. Vediamo qui, in piedi su una scala, un architetto che misura le diverse parti di un monumento; e questo spettacolo non attira l'attenzione di una folla stupida: si passa senza prestare attenzione al pittore, anche se è montato su un albero in mezzo al Foro, o sul cornicione di un altare dove si celebra la messa. Felice spensieratezza, frutto dell'abitudine, che ci fa considerare gli artisti come esseri privilegiati dai quali non abbiamo nulla da temere, di cui non diffidiamo e che trattiamo come vecchie conoscenze, e spesso come amici!

Ho vagato senza stancarmi, mi sono perso con sicurezza nei quartieri più popolati o meno frequentati di questa immensa città; non avevo orari fissi per i pasti; mi fermai al primo negozio, comprai una *pagnotta*, un po' di frutta o qualche *salame* appetitoso, e andai a sistemarmi nel giardino della *villa* più vicina; lì consumavo la mia frugale cena, all'ombra di un pergolato di alloro, o nella nicchia di una fontana che mi serviva da tavola, da sedile e da riparo. Rimasi sorpreso dall'arrivo della

giardiniera, che con il suo vaso di terracotta in bilico sulla testa, venne ad attingere l'acqua; mi salutò con un sorriso; ho offerto un po' di frutta alla sua bambina: lei riconoscente mi ha versato da bere, ha risposto con gentilezza alle mie domande e mi ha mostrato, per quell’istinto di bellezza di cui sono più o meno imbevuti tutti gli italiani, un bel punto di vista o qualche antico frammento. Le ombre della notte mi costringevano a sospendere le mie commissioni e le mie osservazioni, tornavo a casa più ricco di ricordi e pensieri.

Trascorro così il mio tempo vagando senza meta, senza uno scopo determinato; se non ho ancora visto i musei e gli oggetti d'arte più preziosi, almeno ho colto il carattere pittoresco e morale di Roma. Ho acquisito familiarità con i suoi abitanti, e ho imparato a conoscere la topografia della loro città. Il mio portafoglio si è riempito di motivi piacevoli e la mia memoria di ricordi affascinanti. D'altronde perché avere fretta? nulla è perduto per i miei piaceri; e avrò l'agio di visitare le gallerie, quando l'inverno mi costringerà a porre fine alle mie passeggiate.

Sono stato lusingato, arrivando in Italia, di trovarvi riorganizzata l'Accademia di Francia. Prima della mia partenza il direttore era già stato nominato. Gli studenti che avevano vinto i primi premi, e tra i quali c’erano alcuni amici, si sarebbero incontrati presto nella capitale del mondo pittoresco. Era addirittura uno dei motivi che mi avevano fatto desiderare così ardentemente di arrivare a Roma dove avrei potuto godere doppiamente dei capolavori delle arti, contemplandoli con altri artisti disposti a condividere la mia ammirazione. Fu allora che rimpiansi l'assenza dell'amico che avevo lasciato a Napoli, e, dopo di lui, di quei connazionali che credevo di trovare uniti nel santuario delle arti. Ero infatti, per così dire, l'unico francese a Roma, e costretto a contenere pensieri e sentimenti che sarebbe stato così dolce sfogare in seno all'amicizia.

Un giorno, seduto sulle alture di Villa Borghese, stavo disegnando un'antica tomba seminascosta dai lunghi rami pendenti di un salice piangente (Fig. 20), quando vidi arrivare un pittore, che riconobbi dalla grande cartella che teneva sotto il braccio. Avanza, indietreggia

TOMBEAU DE PHAÉTON.

Figura 20

e si sposta ora da una parte, ora dall'altra, si siede un attimo, si alza, va oltre, sempre fissando l'oggetto che stavo disegnando; finalmente viene a stabilirsi vicino a me. Separato da un ciuffo di ginestre, non poteva vedermi; si mise subito all'opera, cantando la melodia: *Sul margine d'un rio* (1). Il volto aperto, i modi piacevoli di questo artista, la sua allegria, mi fanno desiderare di trovarvi un francese, un amico. Trascinato da questo pregiudizio, la mia voce si confonde con la sua e, finita la strofa, ci salutiamo con un sorriso e inizia la conversazione. Gli comunico i miei disegni; mi apre la sua cartella e, dal tocco fine e spirituale di questi disegni, nomino Reinhart, un illustre artista tedesco, di cui avevo visto alcune opere a Napoli. Siamo sempre lusingati di essere riconosciuti in questo modo, e il modesto Reinhart non è immune da questa seduzione.

---

(1) Motivo grazioso, anche se antichissimo, che non ho mai udito senza un vivo sentimento di piacere misto ad una sorta di tenerezza, e che è conosciuto anche in Germania, in Grecia e a Costantinopoli, e in Italia.

È venuto a fare degli studi particolari per un quadro che stava eseguendo in questi giorni (1). Copriamo il terreno accidentato del Monte Pincio; insieme ammiriamo i suggestivi scorci di Roma e della sua campagna, che così bene si godono da queste alture. Lo consulto sui miei progetti pittoreschi; Gli racconto del desiderio di vedere Tivoli; mi indica la cima del monte Oreste, l'antico Soratte, coperta dalle prime nevi, e mi esorta a non ritardare di un solo giorno il mio viaggio; si rammarica che le sue occupazioni non gli permettano di accompagnarmi lì, ma promette di raggiungermi appena sarà libero.

---

(1) Era una veduta della Villa Borghese, quadro di una perfetta verità, e dove si ritrovava tutta la ricchezza della vegetazione, lo sfarzo degli antichi monumenti di cui questi giardini sono abbelliti. Reinhart è un bravo incisore tanto quanto un bravo pittore. Conosciamo una raccolta di acqueforti, in cui tracciava i luoghi più belli intorno a Roma; e diverse suite di studi sugli animali, in cui riscopriamo il tocco spirituale di Berchem e l'arte accademica di Paulus Potter.

LETTERA XXXII.

Cammino da Roma a Tivoli. - Porta San Lorenzo. - Via Tiburtina. - Tomba della famiglia dei Plautii. - Struttura del tempio di Vesta. - Sor Checco. - Prima vista della cateratta dell'Aniene.

Tivoli, 7 dicembre.

Ogni paese ha il suo genere pittoresco, che risulta non solo dalla configurazione del terreno e della vegetazione che gli è specifica, ma anche dallo stile delle sue costruzioni rurali, delle sue abitazioni private e dei suoi monumenti.

Non andrò a cercare quadri nelle due Indie, per metterli in contrapposizione a quelli che ho davanti agli occhi. Nella stessa Europa, il carattere del paesaggio cambia con i costumi e la genìa degli abitanti. Gli aspetti pittoreschi dell'Italia sono di uno stile molto più grandioso di quelli della Francia e anche della Svizzera; e, se i dintorni di Roma prevalgono sotto questo aspetto rispetto al resto della penisola, un

obbligo particolare lo hanno nei confronti dei meravigliosi siti di Tivoli.

Ci piace infatti calpestare il suolo di questa pianura di Roma, ricoperta di monumenti della sua passata grandezza; ci piace respirare il profumo dei fiori in riva ai laghi di Nemi e di Albano, o passeggiare all'ombra di Marino. Ma Tivoli riunisce tutte le sfumature, tutti i profumi, tutti i ricordi, tutti gli incantesimi; i sensi ne sono affascinati tanto quanto la mente; e l'antica Tibur, dall'alto delle sue ripide rocce, e circondata dall'umida pioggerellina che ne rinfresca l'atmosfera, risplende ancora con tutto il suo splendore e tutta la sua fama.

È il punto d'incontro di artisti di tutti i paesi; fornisce loro i modelli più vari, gli incidenti più bizzarri, gli effetti più contrastanti. Il pittore, il poeta, l'archeologo e il filosofo, trovano lì sempre nuovi oggetti di curiosità e di studio e colui che riunisce tutti questi talenti e questi gusti, può a suo agio considerare, studiare, trarre ispirazione dalle meraviglie della natura e dell’arte che questa contrada gli offre. Dovrà

restarci anche per molto tempo; e quando la lascerà se ne pentirà per tutta la vita.

Con quale dolce brivido,
Il tuo libro in mano, voluttuoso Orazio,
Viaggerò per questi boschi e per questi ridenti pendii,
Che la tua musa ha descritto in versi pieni di grazia,
Del tuo gusto delicato, monumento eterno!
Andrò nei tuoi campi della Sabina,
Sotto il fresco riparo di questi lunghi pioppi,
Che ancora coprono la rovina
Dei tuoi modesti bagni, delle tue umide cantine;
Cercherò con occhio attento,
Delle loro sacre macerie un resto sepolto;
E in questo deserto abbellito
Dall'Anio che rimbomba nella sua rapida caduta,
Respirerò l'umida polvere
Delle cascate di Tivoli.
Possa io, ahimè! al dolce suono delle loro onde,
Por fine ai miei giorni così come alle mie sconfitte!
Questo piccolo angolo dell'Universo
Ride ai miei occhi più che il resto del mondo.
L'oliva, il limone, la noce cara a Pale,

Là i rami gementi si spezzano sotto il loro peso;
E sul monte vicino, i grappoli che maturano,
Non invidiano le uve di Calès.

(BERTIN)

Questo preambolo vi dice che sono a Tivoli. Infatti ho dato solo uno sguardo a Roma, e mi sono affrettato a esplorare la campagna; perché la brutta stagione avanza col suo triste corteo, meno spaventoso, è vero, in questo paese che nel nostro.

Ma già la neve ricopre gli alti monti della Sabina; gli alberi stanno lentamente diventando spogli, le nebbie mi nasconderanno piani lontani, e le nuvole ammucchiate presto getteranno un velo grigio sulla natura. Godiamoci qualche bella giornata e lo spettacolo di queste campagne, ancora in parte ricoperte del loro ornamento autunnale; e anticipiamo i piaceri più vividi che la primavera ci promette.

Uscendo da Roma dalla Porta San Lorenzo, a meno di un miglio di distanza, vediamo la basilica omonima, una delle più antiche della

cristianità. Offre un’architettura dal carattere tanto semplice quanto imponente. Costantino è generalmente considerato il suo fondatore (1); ma fu successivamente ampliata o restaurata dai papi Sisto III, Pelagio II, Adriano I e Onorio III. Intorno al 1475 anche Nicolò V la fece riparare, sotto la direzione di Bernardo Rosellino. La maggior parte degli ornamenti architettonici, colonne, capitelli e trabeazioni che costituiscono la sua costruzione, sono presi da vari edifici più antichi. Il portico, così come la navata, furono aggiunti da papa Onorio III, nel XIII secolo. su sei colonne, due di marmo *bigio*, e quattro di. marmo di Paros, con scanalature a spirale; le pareti sono decorate con antichi affreschi o dipinti a mosaico. C'era anticamente un portico coperto che dalla porta di Roma conduceva a questa basilica, come ce n'era uno dalla porta *Ostiense* a San Paolo, e simile a quello che si

---

(1) Vedi la Storia. dell'Arte attraverso i monumenti, di M. D’Agincourt, che fornisce i dettagli incisi e la descrizione di questo monumento, uno dei più interessanti nella Storia della Decadenza dell'Architettura.

vede ancora fuori della città di Bologna.

A poca distanza un eremita cominciò a costruire una chiesa, che non fu mai completata e di cui solo di recente si sono potute vedere le vestigia. Quando ne furono scavate le fondamenta, al tempo di Alessandro VII, si trovarono tre antichi percorsi costruiti uno sopra l'altro a più di un metro e mezzo di distanza l'uno dall'altro.

Seguo l'antica Via Tiburtina, costeggiata da una serie di tombe e templi. In mezzo a queste rovine si scoprono continuamente delle olle cinerarie, iscrizioni e detriti curiosi. Ecco la tomba del fiero Pallante, liberto di Claudio (1). Verso l'inizio del secolo scorso in questo luogo fu rinvenuto un bellissimo sarcofago di porfido, con delle ceneri e un anello d'oro. Più avanti c'è

---

(1) La tomba recava un'iscrizione il cui significato è: *Per premiare il suo attaccamento e la fedeltà ai suoi padroni, il Senato gli assegnò i segni di distinzione di cui godono i pretori, con cinque milioni di sesterzi; ed egli si accontentò del solo onore*. Plinio il Giovane si espresse giustamente contro le iscrizioni che venivano così prostituite. (Plinio, libro VII, libro VIII.)

il campo Verano, sotto il quale sono scavate le catacombe, contenenti le reliquie di un'infinità di martiri. Questo campo, che forse ha conservato il nome del suo proprietario, *Vero* o *Verannio*, di cui parla Catullo, fu donato alla chiesa di San Lorenzo da Costantino; e lì vicino scoprimmo l'obelisco Barberini.

A quattro miglia dal paese troviamo il ponte *Mammolo*, sul *Teverone*. Gli antiquari ritengono che questo nome derivi da quello di Giulia Mamea, madre di Alessandro Severo. Il Lazio antico si estende fino a Forno; il sentiero è tortuoso e sassoso: il che denota che non è la via Tiburtina i cui detriti si incontrano a distanza. A Forno la strada si divide: a destra conduce a Tivoli, a sinistra a Monticelli, o Monti Cornicolani.

Passiamo quindi sopra un canale sotterraneo situato sul canale della Solfatara (aquae albulae). Questo canale fu fatto per ordine del cardinale d'Este per prosciugare queste paludi, il cui odore è più sgradevole che malsano.

Le terme, che oggi si chiamano *Bagni della Regina*, e di cui vediamo vestigia, sono forse i

resti della villa di Regolo, dotto giureconsulto di cui parlano Plinio e Marziale. Quest'ultimo, nei suoi Epigrammi, racconta che un giorno un lunghissimo portico e l'ambulacro di questa casa di piacere crollarono all'improvviso senza che nessuno vi perisse (1).

A sinistra del canale notiamo la famosa cava di *Travertino*, detta pietra *Tiburtina*, che è una concrezione sulfurea, morbida all'uscita dalla cava, e che acquista molta durezza all'aria aperta. Ai lati della strada vediamo ancora alcune tombe antiche, e poco distante un gran numero di case di campagna degli abitanti di Roma e di Tivoli.

Arriviamo infine al ponte Lucano, che termina con il monumento funebre della famiglia dei Plautii. Il nome Lucano deriva da *à lucis Deorum*, oppure dalla sosta che i Lucani vi fecero prima di combattere la battaglia nella quale furono sconfitti dai Romani? La famiglia dei Plautii possedeva in questa località una

(1) Volpi dà, nel suo Lazio, nel capitolo di Tivoli, grandi dettagli su tutte queste rovine.

splendida *villa*. La tomba di questa famiglia è di forma rotonda, ed ha questo rapporto con quella di Cecilia Metella. Costruita in lastre di travertino, era rivestita di marmo e decorata con colonne e statue. Sulla facciata principale rivolta verso il viale abbiamo visto una lunga iscrizione divisa in cinque grandi tavole, tre delle quali andarono distrutte; delle altre due, una è leggibile e l'altra, benché molto rozza, è stata decifrata dagli antiquari (1).

Dal ponte Lucano alcuni pensano che la via Tiburtina seguisse il pendio a sinistra per evitare la ripidità del monte, e che passasse verso *Paterno*, e arrivasse al ponte dell'*accoria*, cioè *aquae aureae* e a *Ponticelli*. Vediamo infatti le tracce di una strada consolare che attraversa i ruderi della villa di Mecenate fino alla porta *Oscura*, i cui portici sotterranei proseguono fino al tempio di Ercole. Altri vogliono che l'antica via del ponte lucano facesse una curva a destra, dirigendosi verso Tivoli attraverso la collina

---

(1) Vedete Volpi, *Doc. cit.*; e la Dissertazione *dell'Avv. Domenico de Sanctis*.

ricoperta di ulivi, dove si trovano anche magnifici resti. Ma le lunghe deviazioni che si sarebbero dovute fare, che i romani evitavano il più possibile, preferendo giustamente la linea retta, rendono improbabile questa opinione. La tarda giornata mi avvisava di recarmi a Tivoli dove ero atteso.

Il sor Checco, padrone dell'osteria del Tempio, mi ricevette alla luce delle lampade, e subito mi fece accomodare nella sala da pranzo, dove venne a farmi compagnia nell'attesa della cena. Dedichiamo qualche riga a questo buon sor Checco, che mi trattò da amico quando seppe che ero pittore: il mio abito da viaggio, l'attaccapanni leggero, il portafoglio grande e lo sgabello pieghevole, oggetti che gli piacevano tanto, erano i miei titoli di raccomandazione. Del resto quel giorno ero l'unico straniero a Tivoli. Tutta la sua preoccupazione, la sua cura e le sue attenzioni erano concentrate su di me.

Gli parlo degli artisti francesi che ha ospitato; glieli nomino: sono i miei amici; sono anche i suoi. Mi racconta della loro malizia, della loro franca allegria, perfino della loro imprudenza;

ride, si commuove e sembra ringiovanire mentre ricorda le avventure della sua giovinezza. Da un soggetto passa all'altro, tornando sempre agli artisti francesi, per i quali nutre una sorta di predilezione. Conoscevi questo? Questo esiste ancora? hanno realizzato bellissimi dipinti di Tivoli? Ti hanno parlato del sor Checco? hanno una reputazione? sono ricchi, onorati in patria? Le domande si intersecavano; uno non aspettava la risposta dell'altro. Il mio buon ospite non poteva non interessarmi, e le sue chiacchiere divertenti non si esaurivano durante la cena, che spesso veniva sospesa da un ricordo o da una battuta, e che durò abbastanza a lungo da non lasciarmi altro da fare che andare a riposare. Ma riusciremo a dormire la prima notte che passeremo a Tivoli?

Fui condotto in una graziosa stanza presso il tempio della Sibilla, o meglio di Vesta, in vista della grande cascata (Fig. 21). Tutto il fiume precipita all'improvviso, scompare e si divide in mille correnti che sfuggono ribollendo nei canali sotterranei che hanno scavato nella montagna su cui è costruita questa parte della città.

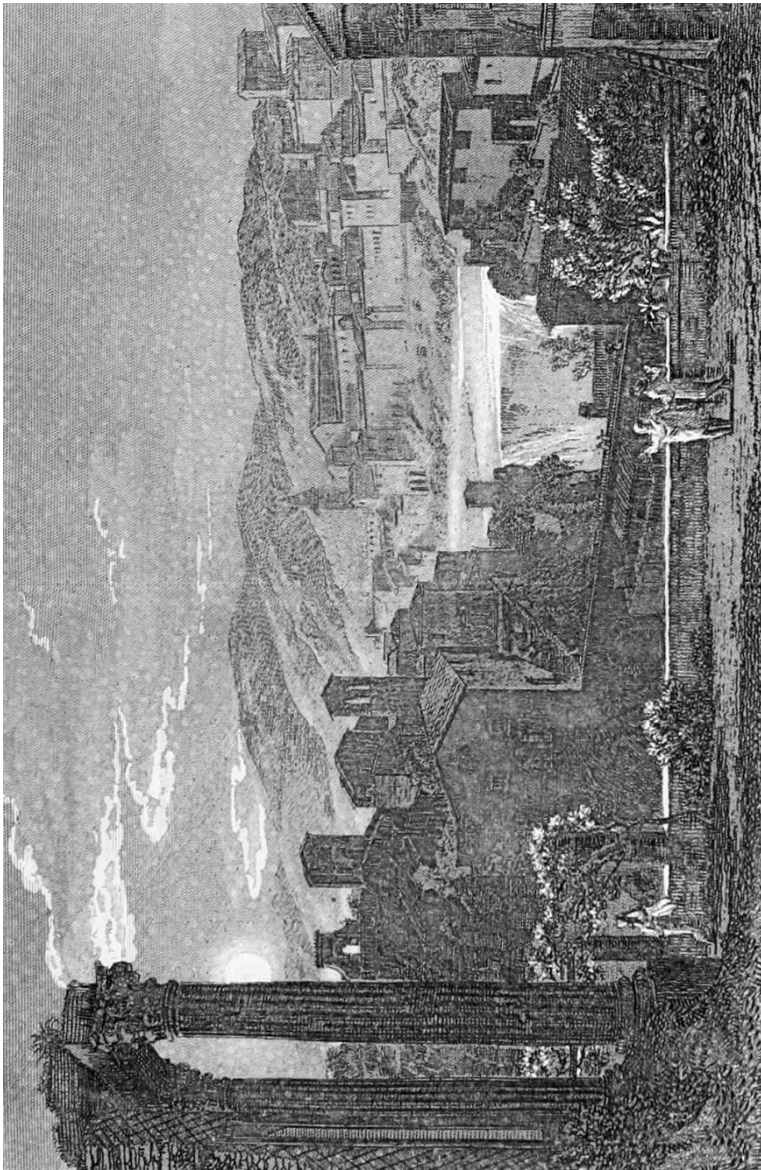



Figura 21

La caduta dell'acqua produce un rumore sordo, che talvolta imita il rombo del tuono, a seconda che il suono colpisca direttamente l'orecchio, o che venga portato via e disperso dai venti. Il vapore umido che fuoriesce dall'abisso forma una nebbia leggera e diafana che getta un velo argentato tra i piani di questo magnifico dipinto.

Vicino a me, il ponte, la chiesa, le fabbriche e gli oggetti che sono davanti alla cascata, si stagliano gli uni sugli altri, sembrano non avere spessore, e risaltano solo attraverso strati più o meno opachi dal vapore che sale tra loro. Più avanti, la tenue luce della luna si riflette sulla calma superficie del fiume, e illumina lo sviluppo semicircolare della città che bagna con le sue acque. Lo sfondo è, per così dire, intriso della luce intensa che il disco argentato diffonde sulle nuvole che lo circondano. È contro questo fulgore abbagliante che risaltano le eleganti colonne del tempio di Vesta.

Il rapido movimento delle nubi sembrava ingrandirle e farle muovere come quelle ombre che la credula paura fa apparire immense, e che

sembra di vedere vagare e inseguirti nelle tenebre.

Questa alternanza di più o meno limpidezza, questo rumore continuo delle acque, più o meno sonore, ravvivava la scena più imponente, e mi gettava in una specie di delirio che raramente si sperimenta in salute, ma che paragonavo a quello che sempre accompagna un leggero attacco di febbre. Questo stato, che sta a metà tra il sonno e la veglia, che sospende le facoltà fisiche e scuote solo la fantasia, era ulteriormente esaltato dai ricordi che questi luoghi, così famosi, suscitavano a frotte.

Il culto di Vesta era visibile ai miei occhi; mi sembrava di vedere queste giovani sacerdotesse in lunghe vesti di lino, che con passo timido e preoccupato attraversavano i portici del tempio, e successivamente alimentavano un fuoco che doveva spegnere in loro tutto ciò che l'amore ispira. Immaginavo il loro isolamento, le loro dolorose riflessioni su un destino la cui gravità non era attenuata dai privilegi e dagli onori di cui erano circondate. Sfortunate! Se capitava che un criminale incontrasse la loro strada, gli

chiedevano perdono, e di permettere loro di vivere... Ed era loro proibito donare l'esistenza ad esseri molto più cari! Gli affetti teneri e dolci di cui vedevano godere i più umili dei loro compagni, le sublimi funzioni di moglie e di madre, erano loro proibite. Contenevano nella loro pelle questa fiamma la cui natura infiamma tutti gli esseri; e potevano lasciarla scoppiare solo dopo trenta lunghi anni di prove, combattimenti e prigionia. Fino ad allora, la minima distrazione che impediva loro di mantenere acceso il fuoco sugli altari di Vesta, costituiva un delitto che procurava loro una punizione tanto più severa in quanto veniva loro inflitta dallo spietato grande pontefice. Una colpa molto più grave veniva punita, come sappiamo, con un'orrenda tortura.

Quanto è potente, però, la magia dei nomi e la loro influenza sul pensiero! Quello di Vesta, donato al monumento che ho davanti agli occhi, mi ha regalato una forte emozione, e mi ha commosso per la sorte di una folla di vittime interessanti. Non sarebbe stato lo stesso se avessi considerato questo tempio come quello della Sibilla. A questo nome tutte le idee

piacevoli sarebbero scomparse; Penso che sia rimasta solo quella delle vecchie decrepite, sempre deliranti, e la cui bocca, contraendosi, pronunciava solo parole senza sequenza, frasi incomprensibili. Questa immagine, poco lusinghiera, non mi avrebbe tenuto sveglio così a lungo, e i miei sogni sarebbero stati molto meno dolci.

LETTERA XXXIII.

Veduta generale di Tivoli. - Dettagli storici e critici sul tempio di Vesta.

Tivoli.

Avete osservato che un certo luogo che a prima vista appare molto pittoresco, in un altro momento non fa più lo stesso effetto? Vi sorprende di essere stato inizialmente sedotti da un'illusione ottica, prodotta solo dal modo in cui il paesaggio era illuminato. Infatti, il gioco di luci e ombre, che varia in ogni momento della giornata, conferisce un interesse diverso agli oggetti naturali; ma quelli che sono veramente belli per la forma, per il bilanciamento delle masse e per il contrasto dei colori, lo sono sempre in qualunque tempo si vedano, e da qualsiasi parte siano illuminate, perché è tanta la varietà dei loro piani che offrono costantemente opposizioni sorprendenti. Questa è l'impressione che mi ha fatto il paesaggio che ho tanto ammirato ieri sera, e che, molto diverso questa mattina, è ancora ammirevole.

Il cielo puro è senza nuvole; il fragore della grande cascata sembra attutito, e si mescola ai rumori che annunciano il risveglio della natura e degli uomini. Il cinguettio delle rondini, il ticchettio dei mulini, l'eco dei passi dei cavalli sulla strada verso il ponte, le voci dei contadini che, vestiti con i loro abiti più belli, si dirigono verso le chiese; infine, il suono delle campane, i cui rintocchi a volte profondi, a volte più striduli, si disperdono nell'aria, tutto mi dice che oggi è un giorno di festa; ed è davvero bello per me ritrovarmi a Tivoli.

Niente è più piacevole di questo continuo suono di campane, altrove così sconveniente: somiglia, in Italia, a una specie di musica aerea; tanto che questo popolo, il cui gusto è così delicato in tutte le arti, sapeva mescolare abilmente i suoni sottoponendoli alle leggi dell'armonia, in modo da offrire sempre gli intervalli di quinta, di terza o di ottava, e producendo così intonazioni tanto belle quanto quelle che la natura ispira loro nel suo canto abituale.

Non meno piacevoli sono gli altri oggetti inanimati di cui è composto questo quadro: tutti i piani sono ben illuminati; le acque riflettono le sfumature degradate della volta celeste; la nebbia umida della cascata risplende dei colori dell'iris; i diversi gruppi di fabbriche risaltano con i loro toni diversi. Il tempio di Vesta non offre più una massa nera e opaca: le sue colonne si tingono di questo bel colore dorato che il tempo dona al travertino, che contrasta così bene con le altre costruzioni e con le rocce rosse, grigie, viola o verdi, a seconda che siano più o meno esposte all'azione del sole o dell'umidità; il verde degli alberi, vario quanto le loro specie; il colore più tenue dell'erba che costeggia le sponde del fiume; quello delle montagne più lontane dove tutti gli oggetti si confondono, affogati, per così dire, nell'evaporazione bluastra della rugiada, formando un insieme che solo il pennello di Lorrain o la penna di Rousseau potrebbero rendere degnamente.

I dettagli non sono meno interessanti. Innanzitutto il tempio attira tutta la mia attenzione situato, come un nido d'aquila, in cima a rocce cavernose, circondato da precipizi

dove scorre impetuoso il fiume, questo edificio, di forma circolare, è di una architettura ricca ed elegante. Delle diciotto colonne corinzie che lo circondavano nella corona del peristilio ne restano solo dieci. Non doveva ricevere altra luce che dalla porta, o dall'apertura della volta; perché le finestre che vi notiamo in questo periodo appaiono meno antiche della sua costruzione originaria, di cui non conosciamo l'origine (1)

Alcuni chiamano questo monumento il Tempio di Vesta; altri, quello della sibilla Tiburtina; e si è addirittura affermato che fosse la tomba di Cellio, perché sul cornicione si legge, a grandi lettere: E. CELLIO. L. F. (2): ma la grande porta, la nicchia di fronte, e anche le finestre, non sono adatte ad una tomba. Inoltre quella di Cellio si trova altrove; e proprio questa iscrizione, tracciata nell'architrave, dimostra che si tratta di un tempio. Nei monumenti funerari più magnifici le iscrizioni erano incise su tavole di marmo e in cornice. Inoltre, questa non è completa; e (3) la lettera E, che vediamo prima del nome di Cellio, potrebbe essere la desinenza della parola *curante* o *curatore*, indice che il

primo tempio di Vesta, eretto da Numa, era circolare. Sono anche presenti sulle medaglie di Antonino Pio e Mamméa. Abbiamo visto, non molto tempo fa, sulla facciata di una casa situata tra la chiesa cattedrale e quella di Santa Cecilia, un antichissimo dipinto in chiaroscuro, rappresentante le antichità di Tivoli; e sotto il tempio circolare era scritto il nome di Vesta, il che prova che la tradizione che assegna quello della Sibilla è nuova. Infine i famosi architetti Palladio e Serlio, che forniscono i disegni e la descrizione di questo monumento, lo chiamano sempre il tempio di Vesta.

La nicchia che vediamo di fronte al grande portone potrebbe far sorgere qualche dubbio, in

---

(1) *Cabral, delle ville e monumenti di Tivoli.*

(2) l'abate Bartolomeo, in una Memoria sui monumenti antichi di Roma, letta all'Accademia delle Iscrizioni il 15 novembre 1757, è tentato di dedurre dalla forma rotonda della maggior parte dei mausolei costruiti sotto i primi imperatori, che il preteso tempio dei Sibilla sarebbe la tomba della famiglia Gellia.

(3) Vo!pi, nel suo *Lazio*, libro XVIII.

quanto annuncerebbe il posto di una statua; e nei templi di Vesta non ne esisteva nessuna. Ma questa nicchia poteva essere vuota, oppure contenere soltanto il tabernacolo in cui erano conservati i libri sacri e i misteri religiosi più nascosti della repubblica tiburtina. Potrebbe trattarsi anche del Penus che, secondo Festo, era posto nel luogo più appartato del tempio, e racchiuso in un tabernacolo che veniva aperto solo in determinati giorni festivi. La larghezza della nicchia e le tracce dell'arco che la sormontava, farebbero credere di sì.

Infine, se Vesta in origine non aveva alcuna statua, a lei successivamente ne fu dedicata una, secondo Plinio, e come dimostrano le medaglie. Inoltre, osservando la struttura dei muri, possiamo convincerci che la nicchia non era riservata nella primitiva costruzione, ma scavata successivamente nel loro spessore, forse all'epoca in cui questo monumento fu trasformato in chiesa. Comunque sia, tutte le ragioni contrarie non bastano a bandire Vesta da un tempio che le si addice così bene sotto ogni aspetto; e benché sia rovinato, è perciò tanto più pittoresco.

Entrando nel suo recinto coperto solo dall'eterea volta, il pittore non rimpiange ciò con cui gli architetti avevano sormontato l'edificio, per quanto ricco e perfino di buon gusto potesse essere. Preferisco i varchi dei suoi muri diroccati attraverso i quali vedo la campagna, a queste finestre un tempo chiuse da tavole di alabastro orientale o di pietra speculare, che lasciano entrare solo un giorno misterioso, ma che nascondono l'apparenza ridente degli oggetti esterni.

Il tratto di colonna che abbiamo lasciato al tempio della milizia e che mi servirà da tavolo, l'uso, l'origine, senza che nessuno me lo sveli in anticipo, tutti questi dettagli li saprò presto; vi sostituisce vantaggiosamente l'altare, ricco di opera e di materiale, e sul quale venivano bruciati solo profumi. I gaudiosi misteri che oggi si celebrano in questo luogo valgono le antiche e lugubri cerimonie accompagnate dai sospiri delle Vestali. Ammiro e rispetto ancora la loro modesta riservatezza; ma in questo momento preferisco l'aria vivace e anche un po' civettuola di questa giovane Tivolese nel suo costume della domenica, con il corsetto di

velluto ricamato in oro, il velo piegato ad angolo retto sulla testa e le cui frange svolazzano dietro le spalle; viene a portarmi moscadello e fichi e ad allietare il mio pranzo con i suoi modi bonari, o con le sue risposte ingenue. La accompagna il sor Checco col fiasco di scintillante *orvieto*, ed io brindo agli amori della fanciulla, alla salute del mio ospite, fin alla gloriosa memoria dell'antica repubblica tiburtina di cui egli è tanto orgoglioso, ed alla fama dei paesaggisti.

Poi parliamo dell'impiego del mio tempo: lo consulto sull'ordine delle mie pittoresche passeggiate; ma rifiuto le guide, e preferisco correre il rischio di perdermi all'ombra della valle, tra le rocce e le rovine, piuttosto che sentirmi lodare in anticipo un aspetto che non mi colpirà più, un oggetto antico di cui svelerò il carattere, senza che me lo si dica in anticipo. Non mi istruirebbero troppo tutti questi dettagli; voglio godermi, voglio assaporare il piacere, uno dei più dolci che ci siano; dato dalla sorpresa, l'impressione improvvisa che ci fanno provare oggetti inattesi, o che cerchiamo da tempo, e che si presentano inaspettatamente. alla

nostra vista, rimane impressa più profondamente nella memoria.

Ecco come vedrò Tivoli. I cicerone mi hanno disincantato con Napoli; e li ho licenziati per consegnarmi a coloro che non mi distrarranno con le loro chiacchiere fastidiose, che risponderanno solo quando li interrogherò.

È ai libri, in una parola, cui ricorrerò. È qui che attingerò, se necessario, confrontandomi con i vari pareri di storici e viaggiatori, per avere informazioni più solide.

Mi preparavo a cominciare la mia prima escursione: il sor Checco, scontento di me, mi raccomandò prudenza, indicandomi i luoghi pericolosi dove un passo falso poteva gettarmi in precipizi. E, nonostante le rimostranze del mio ospite che, ad ogni mia risposta, si accontentava di alzare le spalle mormorando a bassa voce: *Questi Francesi. . .son tutti così. . .* il quaderno sotto il braccio, la matita in mano, andai all'avventura, quando grandi gocce di pioggia ci hanno portato ad un accordo costringendomi a rimandare la mia passeggiata. Subito dopo furono seguite da un terribile

acquazzone e da una lunga successione di temporali. Perché quando piove qui è torrenziale; e le nuvole, fermandosi nelle svolte di queste montagne, sembrano incapaci di scappare.

Sarei molto tentato di comunicarvi il mio cattivo umore, di tracciare la lunga descrizione di tutti gli effetti di questo temporale, di far risuonare questi formidabili tuoni che risvegliano tutti gli echi nel fondo delle loro antiche caverne, di dipingere per voi questi torrenti che rotolano tumultuosamente tra gli alberi che sradicano, e le rocce di cui trasportano i detriti nell'Anio; questo stesso fiume, che ne attraversa le sponde, inonda i prati di cui avevo appena ammirato la freschezza, li ricopre di limo, e, per nascondere la sua vergogna e spogliare le sue acque di questa mistura impura, viene sepolto nelle strade sotterranee da dove presto emergeranno cristalli liquidi: me lo ha promesso il sor Checco, e spero di cuore che egli faccia mentire l'impertinente proverbio dei romani:

. . . Tivoli senza conforte

Piove, o tira vcnto o suona norte.

LETTERA XXXIV.

Cenni storici su Tivoli.

Tivoli.

La pioggia cade ancora; un diluvio, secondo l'espressione pittoresca degli italiani; i venti ruggiscono; le nubi accumulate oscurano l'orizzonte e accelerano la fine del giorno, già così breve. Il mio ospite ha esaurito la serie delle sue domande; Sono praticamente consapevole delle mie risposte. Comincia a ripetermi le storie che mi ha già raccontato più volte; e mi chiudo nelle vecchie cronache italiane che forse me ne insegneranno altre.

Facciamo risalire la fondazione di Tivoli, secondo Dionigi di Alicarnasso, a 460 anni prima della fondazione di Roma; o, secondo Varrone, nell'anno 753 a.C.; e anche al tempo di Enea, poiché Virgilio colloca Tibur tra le cinque potenti città che si allearono coi Latini contro i Troiani? Continuiamo ad affermare con Plinio che questa città è più antica di Roma e ciò basterebbe ancora all'onore della Repubblica

Tiburtina, i cui abitanti sono così gloriosi da aver tracciato di recente su una delle loro porte le antiche iniziali. P.Q.T., a imitazione dei loro antenati, i quali, dicono, resistettero alle mani romane, di cui spesso insultarono le mura, e poi furono respinti senza essere sconfitti, accettarono il titolo di amici e compagni del popolo romano, ottennero diritti di città più estesi, e anche il privilegio di conservare le loro antiche bandiere con le insegne repubblicane.

Effettivamente si annoveravano i Tiburlini tra i popoli liberi e confederati. Dichiaratisi favorevoli ai Galli, furono puniti per la loro defezione: i Romani si impadronirono della loro città, ma non si dice che la ridussero a prefettura; ebbero sempre grande considerazione anche per i loro vicini di Tivoli, e spesso cercarono di attirarli a Roma con benefici ed onori.

Tivoli conservò a lungo il suo privilegio che ne fece un asilo. Polibio, un autore molto serio, lo afferma; e ne troviamo prova nell'aneddoto che ha dato origine al proverbio: Beve più d'un *pifaro*. Si dice infatti, anche in Francia, che chi beve eccessivamente beve più di un barile.

Nell'anno 443 della fondazione di Roma, avendo i censori Appio Claudio e Caio Plautio proibito severamente ai trombettieri di mangiare e bere all'interno dei templi durante le feste pubbliche e durante i sacrifici, questi ultimi, sdegnati da un ordine così disumano, e gelosi di preservare i loro antichi diritti, giurarono di lasciare il territorio romano, piuttosto che sopportare tale privazione. Nella prima solennità si cercarono le trombe; non trovando più un solo luogo, si seppe che Tibur, come città libera e fuori giurisdizione romana, era servita loro da rifugio; e che essendo stati ben accolti, intendevano stabilirsi là.

Ma essendo stato disturbato l'ordine delle cerimonie religiose, il popolo mormorò, e fu costretto a mandare un'ambasceria ai Tiburtini per esortarli a porre fine a questa disputa. I magistrati di Tivoli che vivevano in buoni rapporti con quelli di Roma, o che temevano le conseguenze di un rifiuto, forse anche non amanti della musica, rifiutarono di usare la persuasione o l'indirizzo per riportare questi disertori in patria.

Non avendo avuto effetto su di loro le preghiere e le promesse, un giorno di festa li invitarono ad un grande pasto; fu loro servito vino buonissimo e in grande abbondanza: lo bevvero a tal punto che caddero tutti ubriachi fradici. Furono messi in questo stato sui carri; e, trasportati durante la notte a Roma, furono deposti nella pubblica piazza.

Quando si svegliarono, indignati per questo tradimento, tentarono nuovamente di ribellarsi; ma sui più ribelli si abbatté una punizione esemplare, e gli altri si sottomisero. Si era però obbligati a concedere loro privilegi e gratificazioni; e a questo prezzo erano disposti a riprendere le loro brillanti funzioni.

Risale al 480 la costruzione degli acquedotti che ancora oggi portano le acque dell'Anio a Roma; Successivamente, più o meno nello stesso periodo, venne costruito il ponte Lucano situato ai piedi di Tivoli, che aprì una comunicazione diretta tra le due città. Due secoli dopo, avendo concesso con la legge Giulia il diritto di borghesia ai popoli che avevano dato prova del loro attaccamento a Roma durante le

guerre civili, Tivoli ottenne tale prerogativa, successivamente confermata dai Cesari. Da allora divenne città comunale, e fu governata da funzionari all’uopo incaricati.

Infine, quando Augusto ebbe pacificato il mondo; le arti avendo adottato l'Italia per la loro nuova patria, seguite da tutti i piaceri, soprattutto quelli offerti dalla campagna. Era in quel periodo così brillante che i dintorni di Tivoli furono il ritiro di una schiera di uomini illustri: Virgilio, Orazio, Properzio, Varrone e Mecenate, il protettore delle lettere, delle arti e di tutti coloro che le coltivarono con successo, vennero ad abitare sulle sponde dell'Anio. Mecenate costruì, proprio a Tivoli, una casa di piacere, o meglio una città il cui vasto circuito è ancora pieno di un'infinità di bellissimi edifici che sembrano dedicati all'immortalità. Questo saggio romano aveva poco appetito per i rumorosi piaceri della capitale, e temeva le preoccupazioni e i tormenti che seguono il carro dell'ambizione; e, preferendo gli incanti della vita privata alla vana gloria della grandezza, rifiutò i primi posti nello Stato, che gli furono offerti dal principe più potente della terra, di cui

era amico ed intimo confidente. La sua fortuna gli diede tutti i godimenti della vita nella sua deliziosa Villa Tiburtina, dove si circondò degli uomini più amabili e colti del suo secolo. Se fu il loro benefattore, il loro riconoscimento sarebbe stato illustrato dal suo nome, divenuto da allora il nome di tutti coloro che, seguendo il suo esempio, tutelarono artisti e letterati.

Lo stesso Augusto veniva spesso a trovarlo; e contò tanto sulle premurose cure e sulle consolazioni dell'amicizia, che solo nella casa di Mecenate trovò sollievo alle sue infermità (1). Approfittò anche della vicinanza dei magnifici bagni che aveva fatto costruire alla sorgente delle acque sulfuree della Solfatara, vi si recava per cercare il rimedio ai disturbi nervosi di cui spesso era colpito, e faceva questi bagni, seduto in una poltrona detta da Svetonio *dureta*, da una parola dell'antico dialetto spagnolo.

Tucca e Varo, poeti di Tivoli e cortigiani di Augusto, furono amici intimi di Mecenate: furono loro che, su raccomandazione di Virgilio, ottennero per Orazio l'amicizia del loro protettore (2). La sua benevolenza fu di grande

aiuto a questo illustre poeta che si era dichiarato dalla parte di Bruto e Cassio; ed il suo nuovo protettore ottenne per lui la grazia dal sovrano.

Orazio seppe approfittare del suo favore presso questi grandi personaggi per restaurare la sua fortuna; e Mecenate gli donò una piccola casa di piacere costruita sulle rive dell'Anio. Fu in questo ritiro, vicino a quello di Catullo, che libero da ogni preoccupazione e in un riposo voluttuoso, compose i suoi poemi immortali e cantò le lodi dei suoi benefattori.

Il prospero stato di Tivoli doveva cessare con la morte dei personaggi illustri che avevano portato gloria e piacere a questo fortunato angolo della terra. Quintilio morì per primo e fu pianto dal principe dei poeti lirici. Poco dopo, Virgilio, vedendo avvicinarsi la fine della sua carriera, nominò suoi eredi Augusto, Mecenate

---

(1) *Aeger*, dice Svetonio, *in domo Mecenatis cubabat*.

(2) Ce lo insegna Orazio stesso nella sua sesta satira: *Virgilius, post hunc Varius*, etc. L. I, v, 55.

e alcuni altri amici, ordinando loro di bruciare il suo poema divino! . . . Orazio precedette il suo protettore alla tomba, come sembrava avesse desiderato. E Augusto ereditò la Villa di Mecenate. Venne a trascorrere lì il resto dei suoi giorni; e fu nel tempio di Ercole, vicino a questa dimora, che rese giustizia al suo popolo.

Gli abitanti di Tivoli deploravano la morte di un sovrano la cui presenza quasi continua aveva portato vita, prosperità e ricchezza alla loro città. Si divertivano a richiamare il ricordo di questo principe nelle loro pietre tumulari (1) e in diverse iscrizioni; eressero addirittura una statua a Livia, sua moglie, nel foro di Ercole. La base esisteva ancora nel 1661 e diceva:

LIVIAE AVGVSTI

CESARIS

PUBLICE.

Si sostiene (2) che nella villa di Mecenate nacque Caligola e fu sempre a Tivoli che, per immortalare il ricordo dei suoi infami commerci con la sorella Drusilla, le fece erigere un tempio.

La città di Tivoli, a lungo infelice; gioì e sembrò rinascere per l'ascesa di Adriano al

trono. Vi stabilì la sua residenza e vi fece coniare la moneta dell'impero; istituì feste; eresse monumenti per perpetuare il ricordo della sua adozione da parte di Traiano (3); gettò infine le fondamenta del celebre palazzo che ancora oggi porta il nome di *villa Adriana*.

Anche Paterno, uno dei consoli nominati sotto il regno di Adriano, fece costruire una casa di piacere a Tivoli, tra l'Anio e la strada Romana, verso il ponte Lucano. Era famosa per i vini che vi venivano raccolti; accanto ad essa la collina porta ancora il nome di questo console tanto ricco quanto avaro.

Non meno ricercati erano i vini della Villa de Serenus, altro personaggio di questo periodo. La contrada si chiama ancora Serena; e la bellezza del suo sito fu apprezzata dai monaci che vi costruirono un monastero.

---

(1) Sono riportati da Fr. Martii, *Hist. di Tivoli*.

(2) Martii, *loc. cit*.

(3) Si sono trovate, nel 1655, tra le rovine della *villa* Adriana, un gruppo di due figure, in marmo, che si

tengono per mano e che rappresentavano questa adozione come sulle medaglie.

L'imperatore Adriano, di ritorno dai suoi viaggi; completò, intorno all'anno 138, gli immensi edifici della sua casa di piacere, che copriva parecchie leghe del paese, dove riunì tutti i notevoli monumenti che aveva ammirato in Grecia e in Egitto. Ma non appena ebbe eseguito i vasti progetti che avrebbero reso questo soggiorno delizioso, fu colpito, a causa della gloria e della grandezza, dai mali che assediano l'umanità. Tormentato da dolori insopportabili, si abbandonava, per dimenticarli, ad eccessi di ogni genere: ma la vita diventava un fardello per lui; provò più di un mezzo per sbarazzarsene; e, padrone del mondo, si lamentò con gli dei di non essere padrone della sua esistenza. Alla fine soccombette e, dal momento della sua morte, il paese che aveva riempito di meraviglie perse tutto il suo splendore.

La magnifica villa Adriana fu abbandonata e addirittura spogliata dei suoi ornamenti più belli; Tivoli perse il nome di Superba che le aveva dato Virgilio, e tutti i vantaggi di cui l'aveva dotata il soggiorno degli imperatori e dei

ricchi e voluttuosi romani: fu allora avvolta insieme a Roma e al resto dell'Italia nella devastazione che i Barbari diffusero in tutto il mondo.

Tuttavia lo spirito bellicoso non si spense mai tra i suoi cittadini; ebbero una parte importante anche nella distruzione di Tusculum (Frascati), città che spesso si ribellò ai sovrani pontefici; ed i Tiburtini preservarono, dal saccheggio che ivi fecero, oggetti sacri e profani, come l'immagine miracolosa del Salvatore che si venera nella cattedrale, e due statue egiziane che rimasero a lungo presso questa basilica.

La storia di Tivoli offre poi poco interesse fino all'epoca dei principi della famosa famiglia d'Este, che cercarono di riportare in vita le arti ed i piaceri facendo costruire una villa nella quale producevano le pompose descrizioni delle antiche case di delizia. Questa bella casa venne a sua volta abbandonata; e il soggiorno preferito di Orazio, di Mecenate, di Augusto, di Ippolito d'Este e di Ariosto, è frequentato oggi solo da pittori e poeti, che vengono a cercare, in mezzo

alle rovine e ai boschi deserti dell'antica Tibur, dipinti, ispirazioni e piacevoli ricordi.

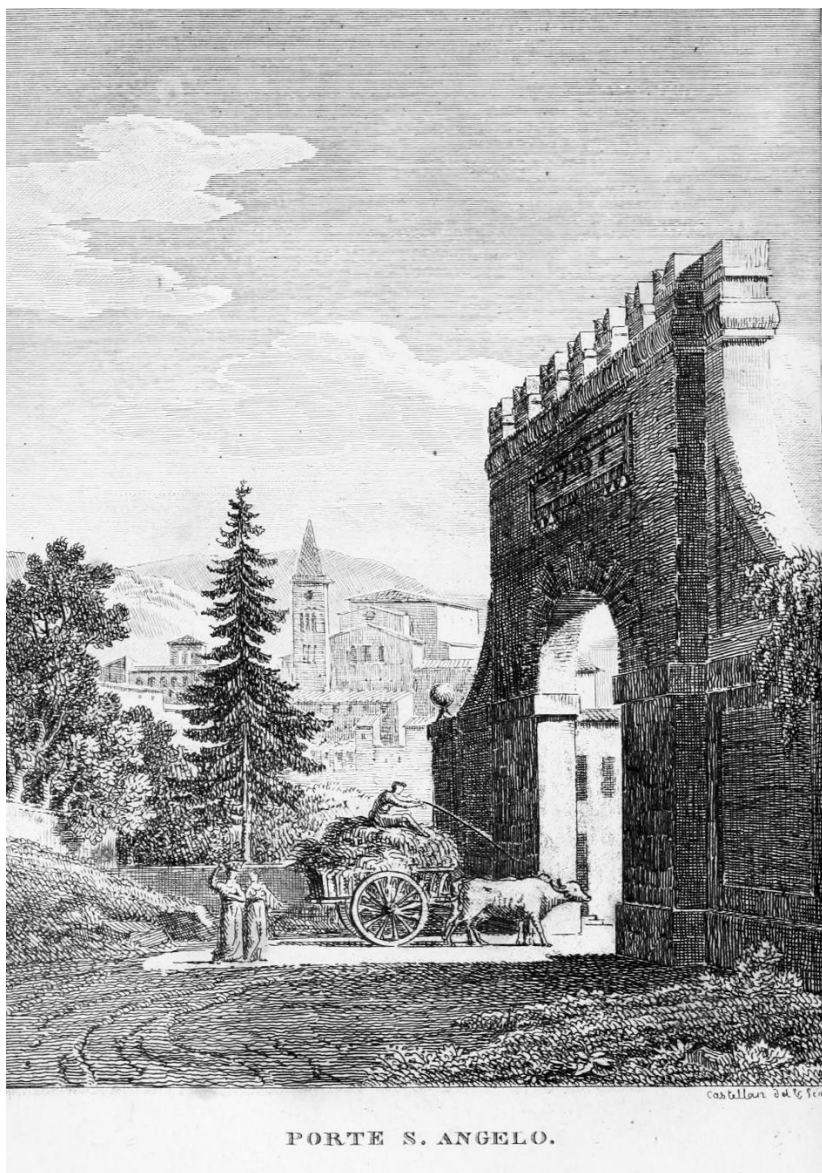



Figura 22

LETTERA XXXV.

Via delle Cascatelle. - Congetture sull'antica cateratta dell'Anio e sulla villa di Manlio Vopisco. - Grotte di Nettuno e delle Sirene. - Evento deplorevole.

Tivoli.

La *Tramontana* scaccia le nubi, fa svolazzare le foglie secche di cui spoglia gli alberi, rassoda la superficie della terra, e dissipa i vapori che oscurano l'atmosfera; finalmente posso intraprendere la mia prima escursione. Uscendo dal paese si passa, di fronte alla grande cascata, su un ponte gettato da una roccia all'altra; una finestrella con inferriata serve per misurare la profondità della voragine dove viene inghiottito l'*Anio*. Si alza una nuvola di pioggerellina che penetra con un'umidità gelida.

Affrettiamoci a giungere alla porta Sant'Angelo (Fig. 22), attraverso antiche case edificate sui resti della magnifica villa di Manlio Vopisco. Eccoci sul sentiero delle Cascatelle: una strada deliziosa, appesa al crinale di una

collina che si snoda in una sorta di anfiteatro con al centro Tivoli.

Vediamo, attraverso gli ulivi piantati sulla scarpata, l'*Anio* che corre, si snoda e si infrange nel suo letto profondo e roccioso. Dall'altra sponda si elevano rocce immense; i loro lati fessurati offrono *sostruzioni*, strappi nei muri e nelle volte. Il tempio di Vesta, quello della Sibilla e una porzione della città ne coronano la sommità.

Ci fermiamo prima presso una piccola cappella eretta sul lato della strada, e disegniamo il punto di vista (fig. 23); ma, per giudicare meglio l'aspetto della valle, scendiamo tra gli alberi, e avanziamo sulla punta di qualche roccia strapiombante. Quivi godiamo la vista della grotta di Nettuno e di tutto lo sviluppo delle rocce, dall'alto delle quali anticamente scorreva il fiume; perché sembra che l'attuale grande cascata debba la sua origine ad uno sconvolgimento avvenuto durante secoli di barbarie, e ad un'epoca di cui abbiamo perso la memoria.

Figura 23

La caduta dell'Anio era molto famosa tra gli antichi. Le espressioni utilizzate da Dionigi di Alicarnasso (1), Orazio (2), Strabone, e soprattutto Stazio nella descrizione che fa della villa di Manlio Vopisco, inducono a credere, con qualche fondamento, che questa cateratta esistesse nel luogo oggi chiamato Ponte Lupo. Cabral ha scoperto anche delle vestigia che rafforzano questa opinione.

Nella profonda valle, tra il monastero di San Michele e quello di Sant'Antonio, si vede, sulla sinistra del fiume, un piccolo altopiano a forma di penisola, abbastanza fertile, coltivato a meli e viti. Cabral venne informato dal proprietario di questo patrimonio del ritrovamento di antichi muri ricoperti di sedimenti, indizio del passaggio dell'acqua. Vi arrivò con difficoltà per un sentiero pericoloso e attraverso rocce frantumate. Giunto sopra Ponte Lupo, ebbe la

---

(1) *Fluvius Anicus ex urbe Tiburorum de alto nultus effunditur scopulo*, ecc. (Liv. V, Antiq Rom.)

(2) *Domus Albuneae resonantis, et pracceps Anio*, (Libro I, Ode VI.)

soddisfazione di ammirare i più bizzarri giochi della natura e dell'arte insieme. Tre o quattro archi semicircolari, fondati sulla roccia, disposti in linea trasversale, e le cui aperture avanzano sotto l'antico letto del fiume, formando altrettanti passaggi o corridoi profondi circa cinquanta palmi e larghi dodici.

Tutta questa costruzione è in *opus incertum*. La parte posteriore dei corridoi è chiusa da un grande muro destinato a contenere l'acqua, e a costringerla a salire al di sopra delle volte, dal cui bordo superiore si precipitavano; ed era stato fatto un passaggio nello spessore dei pilastri per comunicare da un'arcata all'altra. Si poteva così godere il piacere singolare di sentire ruggire un fiume sopra di sé, e di vederlo svolgersi interamente in un telo trasparente, attraverso il quale si poteva intravedere uno scorcio di campagna.

Stazio sembra alludere a queste magnifiche *sostruzioni*; e le stalattiti che ricoprono gli archi a guisa di ghiaccioli appesi in inverno sul bordo delle fontane, e che si formarono dal deposito di acque di selenite, dimostrano chiaramente che si

trattava proprio dell'antica cataratta. Del resto solo questo sito si presta alle espressioni degli autori antichi. La valle può dirsi profonda e rurale allo stesso tempo; il che non si può dire dell'abisso in cui ormai precipita l'Anio. Gli scogli che si vedono sopra e a lato del Ponte Lupo, e che dovevano esistere anche in passato, motivano le espressioni di *alto scopulo*, *alta rupe*, usate da Dionigi di Alicarnasso. La parte della valle che è immediatamente sotto questa roccia, e che oggi forma un giardino, offre anche le tracce della caduta delle acque. Successivamente, non appena si scava il terreno, si trovano sabbia e sassi rotolati dal fiume (1).

Il volume delle stalattiti, che in certi punti raggiunge diverse tese, suggerisce che il fiume sia stato mantenuto entro i suoi limiti per un lungo periodo di tempo; e la vigilanza dei Tibur-

---

(1) La descrizione delle *sostruzioni* del tempio di Vesta (Lettera XXXIII) rafforza questa opinione; perché prova che il livello del fiume è salito fino a questa altezza, e che le sue acque sono precipitate solo molto più in alto.

tini deve essere stata estrema per frenare lo sforzo delle sue acque. Ma, non appena deviarono dal percorso loro prescritto, il sito venne interrotto; è divenuto un abisso cavernoso, un precipizio dove l'acqua, potendo infiltrarsi attraverso il massiccio, e nelle fessure della roccia, ha divorato le parti più molli in modo, che ora presenta caverne spaventose, attraverso le quali le diverse correnti cadono, saltano, si dividono in mille piccoli zampilli, e producono uno spettacolo tale, un orrore così bello, che lo hanno chiamato la grotta di Nettuno, divenuta oggetto costante di ammirazione, stupore ed evasione dei paesaggisti.

I primi ruderi che ho incontrato uscendo da porta Sant'Angelo sono sicuramente i resti della famosa casa di delizie di Manlio Vopisco, Tiburtino, console di Roma sotto il regno di Traiano. Questo console fu anche il favorito di Domiziano che lo colmò di ricchezze e di onori; e la villa che costruì a Tivoli dovette essere magnifica, se giudichiamo dalla descrizione che ne fa Stazio, poeta contemporaneo.

Tuttavia l'asprezza di questo terreno, e gli orribili precipizi che vi ha formato l'*Anio*, metterebbero quasi in dubbio l'esistenza di questa villa, se non riflettessimo sul potere distruttivo del tempo, e sull'incuria degli uomini, ancora più fatale. Esaminiamo i resti che esistono; leggiamo con una certa attenzione, e sul posto stesso, la descrizione di Stazio, per riconoscervi i caratteri distintivi di questa casa di piacere.

Occupava uno spazio considerevole e si estendeva in lunghezza dalla chiesa di Santa Maria del Ponte fino a Ponte Lupo, presso il quale si vedono ancora i resti degli antichi opifici dipendenti dall'edificio principale. Per tutto questo tratto l'*Anio* scorreva tranquillo, e in linea orizzontale fino al Ponte Lupo dove formava l'antica cataratta. Nel senso della larghezza, le costruzioni toccavano, da un lato, il tempio della Sibilla, e, sul lato opposto, poggiavano sul pendio del monte Catillo, conosciuto oggi come la Croce.

I versi di Stazio ci insegnano infatti (1) che queste costruzioni erano sparse su entrambe le

sponde del fiume e che comunicavano attraverso ponti e archi, per vedersi, sentirsi e intendersi, quasi dandosi la mano da una parte all'altra. Si vedono ancora, su ogni lato, i pezzi divelti degli antichi edifici, e soprattutto di quelli a tre piani, o degradanti sul pendio del monte Catillo. Infine *Antonio del Re* e *Pirro Ligorio* osservarono portici e volte che ai loro tempi non erano del tutto rovinati, e sui quali addirittura si passava, come su un ponte, da una parte all'altra della villa.

Sebbene, secondo Stazio, l'*Anio* fosse pieno di rocce sopra e sotto la villa, notammo con sorpresa che fino a Ponte Lupo era tranquillo. È

---

(1) Crediamo necessario riportare i versi di Stazio, che contengono questa descrizione; eliminando però quelli che non hanno alcuna relazione con essa.

Urtantesque sibi dominum defendere villas, etc.
. . . . *Nemora alta citatis*
Incubuere vadis. Fallax responsat imago
Frondibus . . . .
Ipse Anien (miranda fides) infraque, supraque
Saxeus, hic tumidam rabiem, spumosaque ponit

dunque con ragione che il poeta dice che non disturbava il sonno, e che il suo lieve mormorio invitava al riposo, alle dolci meditazioni o allo studio. Le acque calme riflettevano l'immagine delle volte verdi che ombreggiavano le terrazze o circondavano gli edifici con scuri boschetti; ma presto, dopo aver fornito vasche, fontane, giochi d'acqua e stagni, riacquistò tutta la sua

---

Murmura; ceu placidi veritus turbare Vopisci
Pieriosque dies, et habentes carmina somnos.
Littus utrumque domi: nec te mitissimus Amnis
Dividit. Alternas servant praetoria ripas.
. . . . Datur hic transmittere visus
Et voces, et pene manus . . . .
Mirer an emissas per cuncta cubilia Tymphas!
. . . .
Aut quid partitis distantia tecta trichoris?
Teque per obliquum penitùs quae laberis
Amnem marcia? Et audaci trascurris flumina
Plumbo . . . .
An quae graminea suscepta crepidine fumant
Balnea . . . .

furia e si lanciò da una grande altezza.

L'acqua scorreva anche sotto l'Anio in condutture di piombo, e passava o sgorgava in quasi tutte le stanze di questi edifici.

Ant. del Re dice che circa venticinque anni prima di lui erano stati scoperti in una vigna gli stessi tubi di piombo che portavano l'acqua marcia a questa villa.

Altri autori (1) hanno sostenuto che la descrizione di Stazio si riferisce al sito occupato dal piccolo convento di Sant'Antonio di Padova, di fronte alle Cascatelle. La grande distanza che esiste tra le due sponde del fiume e l'enorme profondità della valle che le separa distrugge questa supposizione. Del resto, le premesse di cui parlavo prima, e che per molti aspetti sembrano soddisfare tutte le condizioni, conservano anche il nome di *Opiscone*, nel quale è facile riconoscere quello di *Vopiscone*, è cioè proprietà di Vopiscus (2).

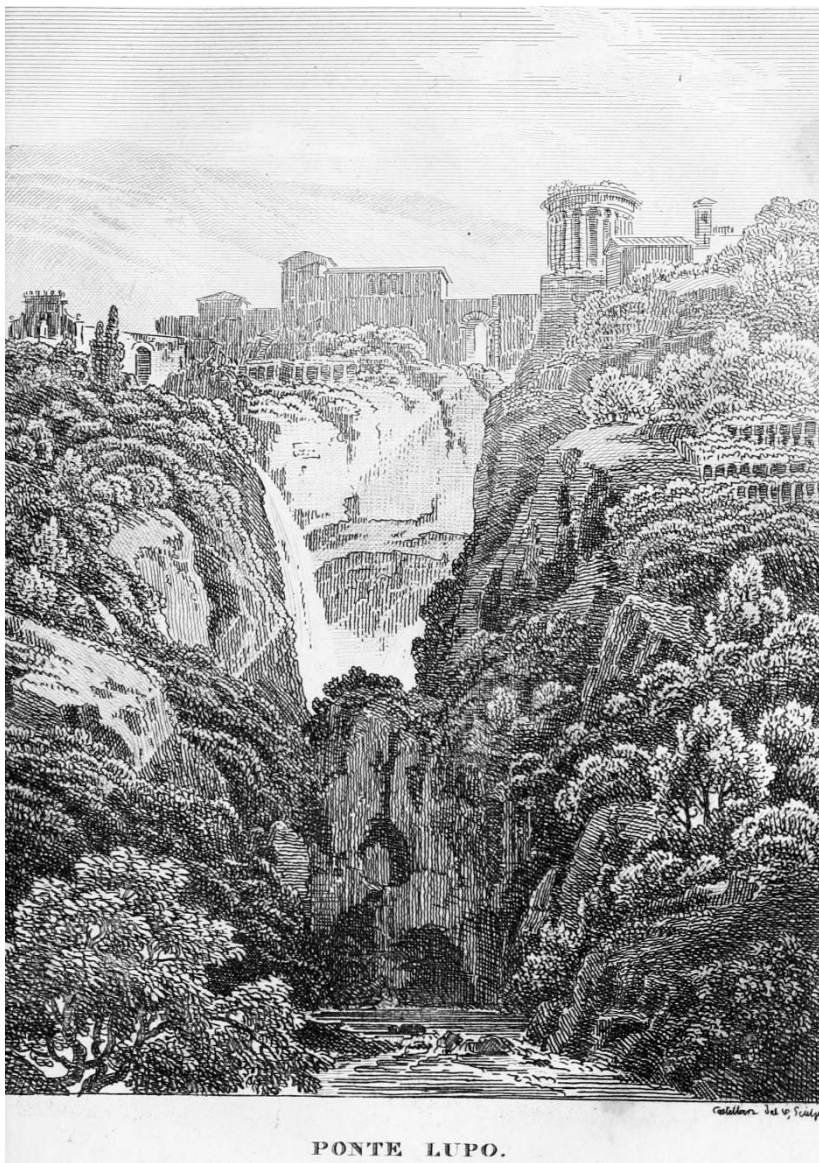
In ogni caso, se consideriamo con una certa attenzione questo luogo profondamente scavato dalle acque (Fig. 24), vi riconosciamo le tracce

PONTE LUPO.

Figura 24

di una grande catastrofe, alla quale dobbiamo attribuire lo scarso legame che esiste tra la descrizione degli autori antichi e quella che vediamo oggi. Torniamo ai tempi di Stazio; concordiamo, in tutto, se possiamo, il significato dei suoi versi con le località; e riportiamo, attraverso il pensiero, questi luoghi alla loro primitiva integrità.

Non possiamo farlo, almeno questa è la nostra opinione, a meno che non supponiamo che tutto lo spazio tra la chiesa di Santa Maria e la roccia di Ponte Lupo, che si erge a grande altezza come un muro e che chiude la valle, supponiamo dico, che questo vasto e profondo canale nero fosse anticamente riempito dalle acque del fiume, le quali, non avendo ancora uno sbocco sotterraneo, salivano alla sua sommità, da dove

---

(1) In particolare Chaupy, nella sua opera intitolata: *Scoperta della casa di campagna di Orazio*.

(2) A questo proposito, sebbene la somiglianza dei nomi moderni con quelli dell'antichità possa spesso trarre in inganno, perché è difficile che gli stessi nomi siano stati trasmessi di secolo in secolo, pur vivendo le vicissitudini della lingua; tuttavia, quando troviamo più

precipitavano nel fondo della valle esterna.

Non dovrebbero essere esistite l'attuale grande cascata, né le sue acque, sospese all'altezza della base dei templi di Vesta e della Sibilla, e divise in più canali che conducevano al tranquillo bacino idrico in cui si ripetono le magnifiche costruzioni erette da Vopiscus.

Possiamo ancora riconoscere i resti di questi canali nelle sostruzioni del tempio di Vesta, in quelle che sostengono la chiesa e l'ospedale di Santa Maria, nel canale della polveriera. Infine, le costruzioni di cui vediamo i pezzi dilaniati sull'una e sull'altra sponda di questo antico lago,

---

parti del territorio di Tivoli distinte coi nomi di *Centrone*, *Pisoni*, *Carciano*, *Quintigliolo*, ecc., non possiamo rifiutarci di riconoscere nei ruderi che ancora esistono, quelli delle case rurali di Centron, Pison, Cassius e Quintilius, che lì abitarono. È vero che i nomi antichi sono talvolta stranamente sfigurati, e che è difficile indovinare in quello di *Lustrico*, i giardini di Sallustio a Roma, e il nome di Mamea in quelli dei ponti *Molle* e *Mammolo*. Ma non lo facciamo. bisogna affidarsi all'aiuto delle etimologie, purché coincidano con gli scritti degli antichi.

appartenevano alle due ville di Vopiscus, che erano collegate tra loro, come abbiamo già detto, mediante ponti, come quello che esiste all'inizio del canale; mentre un'altra volta, lanciata verso il Ponte Lupo, e di cui un tempo si vedevano i resti, serviva di comunicazione all'altra estremità degli edifici. Ma, non appena le acque ebbero trovato sbocco sotto il Ponte Lupo, il bacino dell'antico lago si svuotò ed offrì il cavernoso precipizio che è chiamato grotta di Nettuno.

Possiamo riconoscere, sulle pareti verticali della roccia, la prova della permanenza delle acque all’altezza del Ponte Lupo; ne offrono ancora traccia in questa immensa corrosione su cui poggiano i basamenti degli edifici ospedalieri, e in questi scavi orizzontali visibilmente formati dalle acque che disciolsero le porzioni più tenere della roccia, di cui restano però le parti silicee. Questi segni profondi indicano quindi che il livello delle acque si manteneva all'altezza della sommità del Ponte Lupo, molto più alto di quello attuale, fino al momento in cui trovarono uno sbocco più basso, attraverso il quale ora scorrono. Dopo aver

minato a poco a poco le fondamenta delle loro ripide sponde, ne avranno fatto crollare porzioni considerevoli, ed avranno trascinato con la loro caduta le costruzioni i cui pezzi lacerati si vedono sui muri corrispondenti.

La valle si sarà poi allargata, e avrà cambiato volto, al punto da oscurare i tratti caratteristici del delizioso eremo di Vopiscus, i cui edifici erano costruiti a gradoni dalla cima della collina fino al bordo del fiume, così pacifico in questa parte, mentre in basso, verso l'attuale ponte, cadeva alto circa cinquanta piedi, e, dopo aver servito a tutti gli scopi utili e piacevoli, scorreva lentamente fino al Ponte Lupo, da dove infine precipitandosi, alto duecento piedi, nella bassa valle, formò la vera *catadupe*, il precipizio dell’Anio, così famoso, e che Orazio poteva vedere dalle terrazze di casa sua.

Del resto i pittori non devono rimpiangere che questi luoghi abbiano mutato il loro aspetto; lo sconvolgimento da loro vissuto ha prodotto effetti mirabili, bellissimi orrori, contrasti sublimi che lasciano impressioni indelebili nell'anima.

Coloro che hanno conosciuto solo i giochi dell'inventiva degli uomini, e che, dopo aver ammirato le cascate e i decantati zampilli di Saint-Cloud e di Versailles, credevano che le acque, scorrendo costrette attraverso stretti canali, cadessero con simmetria su gradinate di marmo , offrendo all'occhio gli effetti più belli che fosse possibile produrre, il quale alla fine preferirà queste meraviglie artificiali a tutte quelle della natura, e non apprezzerà i sorprendenti prodigi di Tivoli, dei quali la penna e il pennello non possono che dare un'idea molto debole.

Tuttavia bisognerebbe essere insensibili per non commuoversi, come lo sono stato io, alla vista di questi luoghi straordinari. Ancora oggi, seppure lontano dagli oggetti che dipingo, mi sembra di sentire rimbombare dentro le mie orecchie le acque del fiume compresse e furiose; la frescura gelida delle sue umide caverne mi fa rabbrividire; e la straziante tragedia a cui ho assistito mi riempie ancora di orrore e pietà.

Scendiamo in questo luogo così conosciuto come *grotta di Nettuno*, e che somiglia piuttosto

al palazzo di questa divinità. Immaginiamo infatti un'immensa roccia dove lo sforzo delle acque ha scavato un'infinità di vie segrete, attraverso le quali i torrenti sembrano incontrarsi, per così dire, in un abisso; lì ruggiscono insieme, riempiono l'atmosfera di polvere umida, la agitano e la fanno vorticare col rapido impulso del loro corso,

L'aria compressa produce suoni a volte sordi, a volte risonanti, che continuano in lunghi sibili o in una sorta di cadenze; e tutti questi rumori, confusi e ripetuti dagli echi, esaltati o modificati dai venti, producono una sorta di singolare, terribile armonia, che sovrasta le voci degli uomini, il suono degli strumenti, perfino lo scoppio delle armi da fuoco; e che, per così dire, impone il silenzio a tutta la natura per far sentire senza ostacoli gli accenti del dio delle tempeste.

Molto di più, quando questo tipo di voce si combina al fruscio degli alberi agitati dalla vento Aquilone, e a cui si aggiungono il rombo dei tuoni e i lampi dei fulmini: questa scena unica in natura ben si presta a lasciare tracce profonde nella mente, a soggiogare la ragione, a

umiliare la nostra comprensione, e farci sentire il nulla delle ambizioni, della grandezza e del potere umano. Grandi della terra, vengono e appaiono per qualche istante al centro di questa scena imponente; riconoscerai lì la fede ferita dell'uomo, la fragilità della vita, e inchinerai tuo malgrado la fronte umiliata davanti all'unica vera grandezza, quella della Divinità!

Ho visto un essere infelice trovare in questo luogo solitario e malinconico l'oblio dei suoi dolori e delle sue sofferenze; mentre un altro individuo, giovane, audace, fortunato e soprattutto dotato di un carattere allegro, mi ha ammesso che questo sito imponente, che aveva visitato nel silenzio della notte, aveva paralizzato le sue facoltà, spento la sua immaginazione, lo aveva riempito con un segreto orrore, e alla fine lo aveva quasi gettato nella disperazione.

«È sull'orlo di questo precipizio, mi disse, è su queste rocce sospese, che vediamo scomparire tutte le idee di forza, coraggio e genio: una leggera distrazione, un movimento sconsi-derato, un granello di sabbia rotolante, anche un

soffio, può trascinarti senza ritorno nell’l'abisso. La tua vita è appesa al filo di Damocle; eppure non la apprezziamo più dell'insetto che schiacciamo involontariamente; anzi, gli diamo così poca importanza, che saremmo tentati di sacrificarla, se non ci affrettassimo a raccogliere attorno al nostro cuore tutti i ricordi, tutti gli affetti di coloro che ci sono cari, per farne un baluardo contro la profonda malinconia che ci ossessiona, e contro questo stato di scoraggiamento, di totale abnegazione, che porterebbe infine al disprezzo dell'esistenza, e al desiderio di sfuggirle.»

Ma l'artista sperimenta in questo luogo solo trasporti di ammirazione e ispirazioni di genio; è distratto da tutte le idee lugubri dalle bellezze naturali di ogni genere, che gli servono di modello e di motivo di studio.

In fondo in questi precipizi difficilmente vediamo altri esseri viventi che numerosi colombacci che fanno il nido negli scavi. Conoscendo il ruggito delle acque, attraversano in tutte le direzioni la nebbia umida dove si divertono a bagnare le ali qua e là nel vuoto della

valle, talvolta scendendo fino al livello delle grotte, e lottando con la corrente d'aria che sembra portarli lì.

Da questo punto di vista (Fig. 25) si riesce a malapena a vedere il cielo; lo abbiamo trovato inghiottito nelle viscere della terra semiaperta, e costantemente bagnato dalle acque che fuoriescono da ogni parte, e saltano attraverso i suoi interstizi. La vegetazione stessa, ancora attiva per certe piante, diventa nulla per le piante di grandi dimensioni. Due alberi, la cui antichità risale forse a questo periodo in cui le acque presero un'altra direzione, restano in piedi: secchi, e privati anche della corteccia, non reggono la panchina di pietra, lavata e spogliata del suo strato di terra vegetale, retti solo dalle loro radici senza vita, ma che servono come punto di appoggio per resistere allo sforzo delle onde che talvolta le ricoprono. Le altre rocce sono ricoperte di muschio, di erba ricadente, di rovi e di qualche fiore avvizzito.

In alcuni punti si vede, attraverso il liquido cristallino, la roccia nerastra su cui scivolano le acque; oppure i suoi punti bruni o verdi contra-

GROTTE DES SIRÈNES.

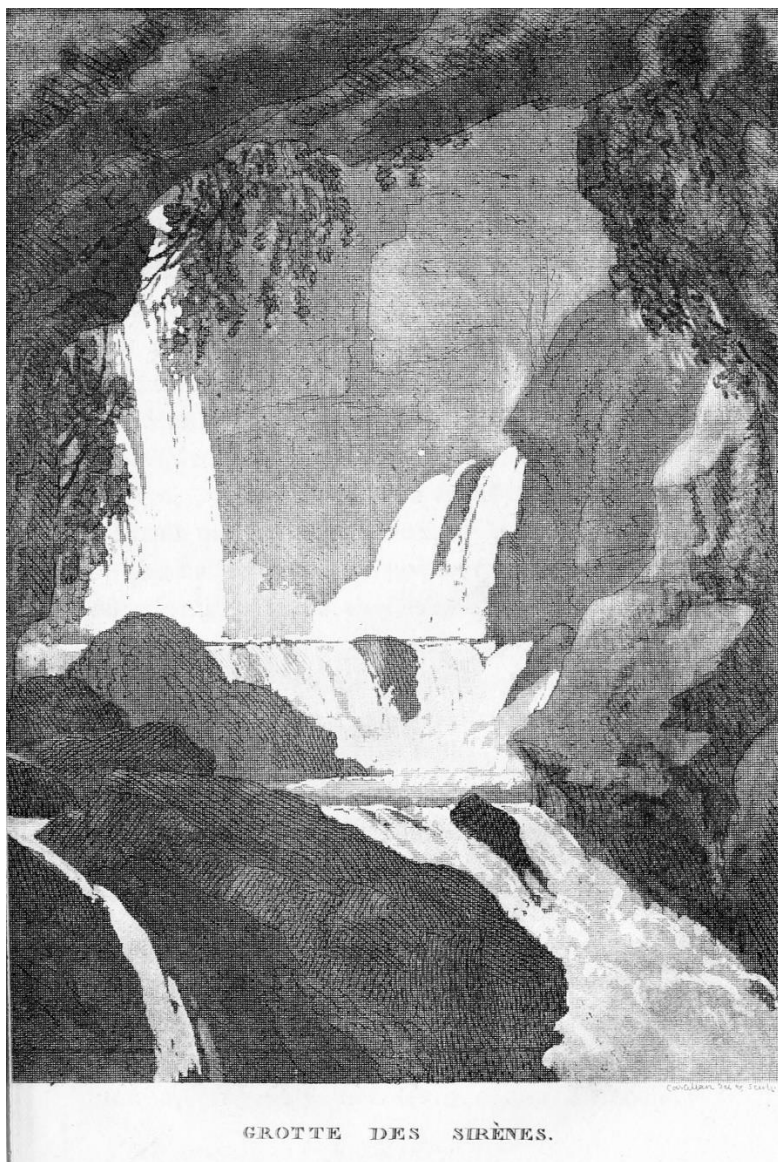



Figura 25

stano e meglio mettono in risalto il candore abbagliante del flusso schiumoso che ivi si infrange.

È solo dal punto più alto della sua corsa che la luce del giorno può illuminare il fondo di questi precipizi, le cui pareti risplendono allora di uno splendore straordinario. L'evaporazione della acqua dona alla pietra toni di meravigliosa varietà; a volte di un rosso lacca o vermiglio, attraversano tutte le altre gradazioni dei colori della tavolozza, dal giallo dorato al tono caldo e vigoroso del bitume. Arbusti, piante e muschi offrono i verdi più trasparenti, fini e vigorosi. Il riflesso del cielo dà alle parti in ombra, e alla nebbia ondulata che le ricopre col suo velo, un leggerissimo ovatta azzurrognolo o grigio lino; ma quando un raggio penetra attraverso qualche fessura delle rocce, allora questo vapore risplende con tutte le sfumature del prisma, e con lo splendore dei diamanti.

Dopo aver visitato in dettaglio la grotta di Nettuno e quella delle Sirene, dopo aver seguito i vari sentieri che vi conducono, e aver disegnato alcuni degli innumerevoli aspetti che questi

luoghi sorprendenti offrono, sono ritornato in città risalendo lungo i ripidi pendii della montagna, e camminando con attenzione tra gli arbusti i cui rami flessibili fungono da punto di appoggio e da barriera per rassicurarsi sui pericoli della strada.

Camminavo lentamente in silenzio, quando, in mezzo ai rumori naturali di cui costantemente risuonano queste rocce, mi parve di discernere grida confuse. Affretto il mio cammino; Mi colpiscono di più man mano che mi avvicino alla cima della montagna. Distinguo infine, tra le altre voci, quella di una donna che squarcia l'aria con i suoi accenti dolorosi.

Ben presto vidi le cime delle rocce fiancheggiate da una folla di persone di tutte le età, che correvano, si chiamavano a vicenda, rispondevano con tutti i segni di paura e ansia. Trascinatomi con la folla verso una scarpata che domina la grande cascata, vedo il cadavere sfigurato di un adolescente tirato fuori dal precipizio.

Partito al mattino dalla casa paterna per andare a caccia sulle rive scoscese del fiume, il giovane

imprudente non era più ricomparso per tutto il giorno. Preoccupati per la sua sorte, i suoi amici lo cercarono tra le rocce bagnate e scivolose che i cacciatori, trascinati dalla passione che domina Tivoli, sono soliti percorrere, senza preoccuparsi dei pericoli che li circondano; e riuscirono a scoprire il suo corpo appeso ai rovi che ricoprono la scarpata della grande cascata.

La valle era risuonata di un grido doloroso, che, proseguendo, aveva colpito la madre della sventurata vittima della sua imprudenza. Invano le persone intorno a lei cercano di tranquillizzarla: la preoccupazione è nel suo animo; corre con i capelli arruffati, bagnata di lacrime; arriva, è appesa sull'orlo del precipizio, e, disperata, resiste agli sforzi fatti per trattenerla: chiama il figlio, e vuole riempire i suoi occhi asciutti e smunti con tutto l'orrore di questo spettacolo.

Tuttavia, un coraggioso cacciatore si era calato, per mezzo di cavi, sul luogo dove giaceva il suo sfortunato compagno, il quale, schiacciato e soffocato dalla rapidità della caduta attraverso le punte di roccia, aveva già

perso la vita. Mentre venivano allontanati entrambi, tentarono di trascinare via con la forza la sfortunata madre; ma i movimenti convulsi con cui si agitava raddoppiarono al punto da suscitare il massimo allarme. Allora abbiamo gridato: «Ridatele il corpo di suo figlio.» Una scena straziante, che non dimenticherò mai, che le mie espressioni indebolirebbero, e che l'amore materno può restaurare! Dopo aver ricoperto il cadavere di lacrime, singhiozzi e carezze; dopo aver provato a scaldarlo sul suo seno; ora convinta della portata della sua disgrazia, lei grida: «Lui è morto!...» e lei stessa cade nell’annientamento.

Viene quindi trascinata senza resistenza lontano dal luogo di questa disastrosa catastrofe. Ben presto la Confraternita della Misericordia si impossessò del corpo del giovane; e, formando un lugubre corteo, fece risuonare di inni sacri le vie della città, e depositò il suo doloroso fardello nella chiesa, dove le preghiere dei sacerdoti aiutano le anime vaganti nello spazio, e completano la loro riconciliazione con la Divinità.

LETTERA XXXVl.

Villa di Catullo. - Bosco consacrato a Tiburno. - Casa di Orazio.

Tivoli:

Il ritiro di un famoso romano, e il santuario di una divinità, hanno forse troppo a lungo fissato il mio sguardo ed esercitato le mie matite; ma all'artista è consentito dimenticare sé stesso e perdersi tra oggetti simili. Riprendo il racconto delle mie escursioni, e proseguo il mio viaggio verso le Cascatelle.

Arrivando all'angolo formato dalla valle, dopo aver superato il piccolo ponte, detto Castagnola, e in prossimità di una fontana dove delle ninfe sabine lavano e stendono i panni, trovo, sulla destra, un sentiero scavato in dolce pendenza nella montagna. Conduce alla chiesa di Sant'Angelo, *in Piavola*, che fa da sfondo al convento e al recinto dei monaci olivetani.

Una tradizione antichissima mi avverte che questi locali furono un tempo occupati dalla

casa di Catullo, di questo poeta amabile, di questo genio facile, senza rivali per sudditi graziosi, che si elevò a volte al sublime della passione, e che non possiamo lodare meglio che ricordando i prestiti che egli fa a Virgilio. Infatti, le idee, le espressioni e anche interi versi di una delle sue opere si trovano nell'Eneide; in una parola, l'Arianna di Catullo fornì al Cantore di Enea il modello della sua Didone.

Il felice amante di Lesbia condivideva le sue giornate dedicate alla tenerezza e ai piaceri, tra Roma e la sua piacevole casa di Tivoli, dove riuniva le più grandi persone del suo tempo. Cicerone, Planco, Cinna furono suoi amici; e Cesare, che aveva attaccato con un epigramma, si vendicò solo invitandolo a cena.

È singolare che un luogo dedicato ai piaceri, da parte di un poeta un po' libertino (perché si diceva: *Qui écrit comme Catullo, vit rarement comme Catone*), divenne successivamente dimora di austerità, penitenza e castità; ed è degno di nota che dobbiamo quasi sempre cercare tracce di antiche case di delizia, nei luoghi dove vediamo sorgere un convento.

Esisteva nelle campagne qualche monumento vasto e magnifico, ma mezzo rovinato? Fu, nel Medioevo, trasformato in chiesa; e le sue dipendenze servono come alloggi per i ministri del culto. Il monastero, inizialmente costruito su antiche fondamenta, e su un progetto di cui era stata riconosciuta l'idoneità, fu poi ricostruito con le stesse distribuzioni, che si sono così conservate fino ai nostri giorni.

Esaminiamo le case di Pompei; se leggiamo le descrizioni dele antiche ville, ne troveremo una fedele imitazione nei monasteri moderni: questi cortili circondati da portici che fungevano da passeggiate, e nei quali immettono stanze senza altra comunicazione tra loro; queste vasche che le ornano, questi terrazzi o palchi coperti, questi oratori posti nei giardini, le chiese anche con le loro cappelle, spesso distribuite come terme, offrono una molteplicità di rapporti, comodità e usi, di sorprendente analogia con le antiche case.

Gli edifici religiosi, di cui è costellata la campagna di Roma, occupano quasi sempre luoghi ameni dove si gode l'aria pura, una vista lontana e la vicinanza di boschi, laghi o fiumi.

Questi vantaggi, di cui godevano i romani, ricchi, illuminati e amanti delle bellezze della natura e delle arti, dovettero essere apprezzati dai religiosi, i quali, per lungo tempo, avevano conservato da soli la tradizione della conoscenza, oltre all'amenità della civiltà.

In ogni caso, il convento degli Olivetani passa a maggior ragione per l'asilo di Catullo, poiché esso stesso fissa la situazione tra i Sabini e il territorio di Tivoli, in modo tale che non sapevamo da quale di questi cantoni dipendesse. In effetti, anche questo luogo molto vicino a Tibur, può essere considerato appartenente ai Sabini, poiché è al di là del fiume che ne costituisce i limiti. Del resto non c'è luogo più appartato, meglio protetto dai venti, di questo angolo della valle, circondato su tutti i lati da alte montagne; che è ancora un'altra delle caratteristiche dei locali scelti dal nostro poeta, il quale pretendeva di essere riparato da ogni vento diverso da quello che lo esponeva alla vendetta della sua amante.

È quindi difficile trovare da queste parti un sito le cui caratteristiche si adattino meglio

all'idea che abbiamo dell'abitazione di Catullo; e, scavando in questo recinto, si trovarono dei selciati molto belli di diversi marmi, ed una colonna sulla quale erano scolpite, in bassorilievi, figure di donne che rappresentano le Muse o le Grazie, compagne del poeta che avevano così ben ispirato.

Catullo era vicino di casa di Orazio: dirigiamoci verso la residenza di quest'altro favorito delle Muse. Si raggiunge attraverso un sentiero estremamente pittoresco, ombreggiato da ulivi, lecci, allori e viti. Si tratta senza dubbio del famoso *Tiburni luculum*, questo bosco sacro dove si vedevano, ai tempi di Plinio, tre immensi lecci, più antichi di Tiburnus che fondò la città. Abbiamo notato anche la sua tomba e il suo tempio; poiché i popoli del Lazio avevano l'abitudine di annoverare i loro fondatori tra gli dei e di erigere loro altari (1).

Interpretando gli autori antichi che parlavano di questo bosco sacro (2), non possiamo collocarlo meglio che sulla destra del fiume, e non lontano dall'antica cascata, su questo versante del monte chiamato *la Salita di*

Emmanuele, tanto più che è l'unico punto intorno a Tivoli in cui si trovano i lecci; e la fontana, che esiste nella parte superiore, potrebbe essere stata consacrata, così come il bosco, a Tiburno.

La casa di Orazio si deve trovare nel vicinato.

Vedo, tra gli alberi, un piccolo convento costruito su antiche macerie, e nel punto più pittoresco: non andiamo oltre; eccoci nella terra dell'amico di Mecenate (Fig. 26).

Ma uno spettacolo mirabile si presenta all'improvviso al mio sguardo sorpreso e incantato; mi fa dimenticare Orazio, la sua casa, e perfino i suoi versi . . . Ecco le Cascatelle! . . . Ho già visto, con un brivido un po' solenne, il fiume precipitare in un abisso roccioso e oscuro;

---

(1) Così lo usarono i Laurentini, per Latino; i Laviniani, per Enea; quelli di Ardea, per Dauno, e gli abitanti di Tuscolo, di Ariccia di Preneste e di Roma, in favore di Telegono, di Ippolito, di Ceculo e di Romolo.

(2) Orazio, Stazio e Svetonio, citati da Cabral che è di parere contrario a quello di Domenico de Sanctis.

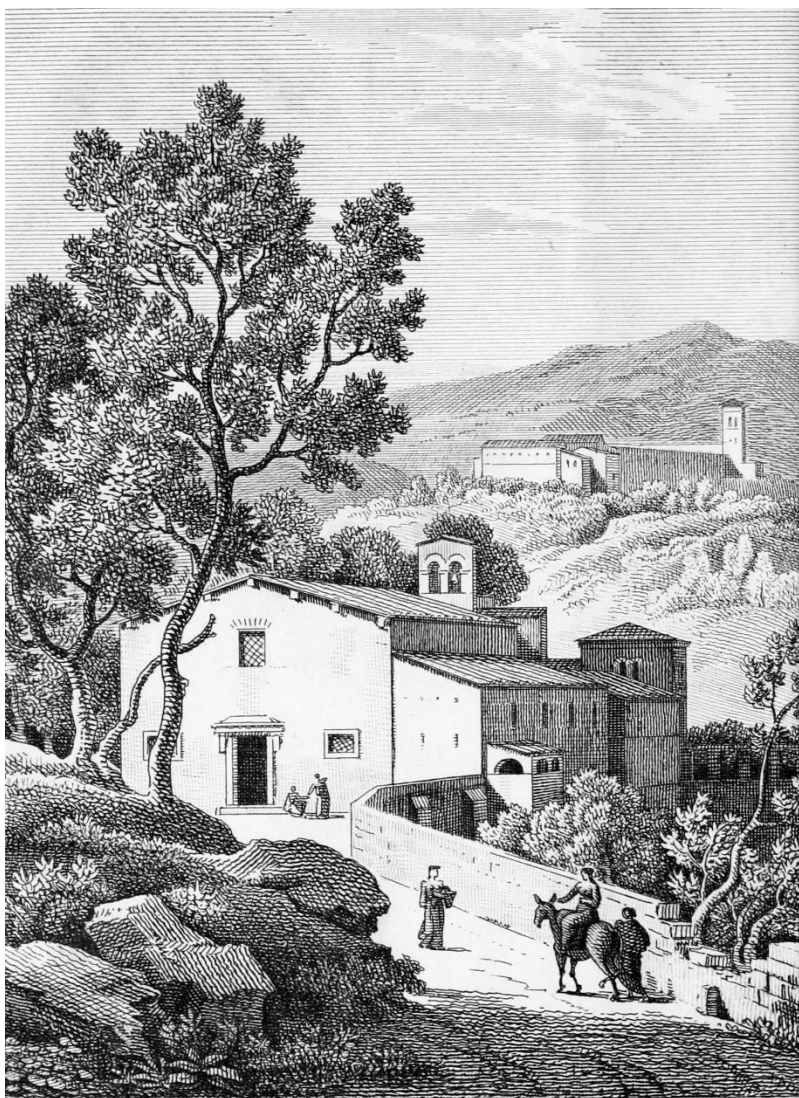



Figura 26

lo vedo qui giocare nell'aria, abbellirsi dello splendore del pieno giorno, farsi penetrare dai fuochi del sole, nascondersi, riapparire e balzare nel fondo della valle, attraverso il verde e i fiori. Pittori e poeti, restituirete questo dipinto? Raggiungerete l'altezza sublime della natura, che sola ha il diritto di essere sempre nuova e sempre sorprendente nella sua prodigiosa varietà?

È di mattina che si devono visitare questi luoghi; è allora il momento dell'ispirazione e delle dolci fantasticherie. I sensi non sono ancora sopraffatti dalla fatica di una giornata lunga e faticosa; non hanno ritrovato la calma tra le braccia del sonno; e siamo disposti a godere, in un delirio voluttuoso, di tutte le facoltà dell'immaginazione.

Mi perdevo con gioia all'ombra degli ulivi secolari che forse Orazio piantò, o che facevano parte degli immensi possedimenti di Quintilio Varo. Ecco un vecchio albero sradicato; aveva resistito a lungo agli sforzi dei secoli, dei torrenti e delle tempeste; fu lentamente minato da deboli insetti, e crollò all'improvviso come

un'alta torre indebolita nelle fondamenta. Egli rappresenta per me quell'albero maledetto, oggetto delle imprecazioni del poeta, e che quasi lo schiacciò con la sua caduta. Sediamoci sulle sue tortuose radici, che hanno fatto da sedia a molte generazioni di artisti.

Tuttavia il sole non ha ancora riscaldato questi luoghi con i suoi raggi, che sfiorano la vetta della montagna, così come gli edifici più alti della città intervallati da alberi ad alto fusto, e che delimitano tutti questi oggetti con una luce brillante. Lunghe scie di luce attraversano l'aria, lasciano il fondo della valle in un semitono fresco e vaporoso, e colpiscono alla mia sinistra le pareti imbiancate della cappella che sostituì la casa di Orazio,

Un giardiniere, una specie di eremita, occupa ora la cantina del poeta; mi offrì un pezzo del suo pane, del latte della sua capra, e del *pizzutello*, appeso ai rami tortuosi della vite che delinea e ombreggia l'ingresso della sua casa. Conserva il ricordo del suo gentile precursore, e nutre per lui una certa stima. In questo luogo vedevamo, mi disse, resti di dipinti, accanto a

pavimentazioni a mosaico. Nel giardino la sua vanga si è spesso rotta su frammenti di marmo: anche le vecchie fondamenta, di cui il terreno è coperto, gli danno fastidio; ma impediscono alle piogge di spogliare gli alberi, di lavare via i letti dei suoi meloni e le cime delle sue erbe vegetali.

Una tradizione, conservata tra gli abitanti di Tivoli, indica le sostruzioni su cui è edificato il piccolo convento di Sant'Antonio, come i resti della casa di Orazio. Situata sulla riva destra dell'Anio, questa villa potrebbe, come quella di Catullo, chiamarsi Sabina o Tiburtina, secondo le espressioni di Svetonio, che la colloca nelle vicinanze del bosco sacro di Tibur (1).

Tuttavia, Palestrina, Licenza, Bacoli, Taranto e altri paesi affermano di aver dato asilo alla musa di Orazio. Dovremmo credere che questo sia il motivo per cui aveva case di piacere in tutti questi luoghi? Se fosse così, l'avrebbe fatto per

---

(T) *Vixit plurimurn in secessu ruris sui Sabini aut Tiburtini*; *domusque ejus videntur circa Tiburni luculum*. (Vita di Orazio, attribuita a Svetonio.)

potersi vantare spesso, e con una tale apparenza di franchezza, della moderazione dei suoi desideri? Si ritiene, dice, più felice di un re, sebbene abbia solo un casinò, una limpida fontana, un boschetto e un campo limitato, ma che di regola non inganna le sue speranze; non scomoda gli dei per ottenere di più: fa addirittura mostra della sua risata nei confronti di coloro che, già vecchi e sull'orlo della tomba, cercano di abbellire i loro palazzi e di espandere i loro possedimenti.

Tuttavia la povertà di Orazio era solo relativa; aveva una casa a Roma, rendite, contadini e perfino vassalli. Non si considerava ricco; ma, godendo dell'*aurea mediocritas*, di questo felice agio lontano tanto dalla ricchezza quanto dalla povertà, non invidiava i suoi vicini.

Inoltre, la posizione ripida che occupava la sua casa dimostra che non era molto spaziosa: un giardino di diversi acri, sostenuto da terrazze, si estendeva fino alle rive del fiume; un bosco di querce, tuttora esistente, riparava i suoi edifici dal caldo del sud e offriva una passeggiata paragonabile, dice il poeta, ai deliziosi campi di

Taranto. Infine, questo soggiorno incantato, dove abbiamo potuto sfidare l'autunno temperato, e godere in pace di tutte le comodità della campagna e delle attrattive dello studio, soddisferebbe ancora i desideri dell'uomo modesto, amico del ritiro e delle arti.

Diversi scrittori (1) hanno sostenuto che Orazio non possedesse nulla a Tivoli, e che la sua unica casa di campagna fosse situata nelle profondità dei monti Sabini, vicino a Licenza. Meno esclusivo di loro, devo ammettere che aveva una fattoria in questo luogo; ma, nella grazia, mi lascino in compagnia del poeta-filosofo sognante sulle sponde dell'Anio che vogliono disincantare. Non diceva lo stesso Orazio di preferire Tivoli ai luoghi più famosi? Larissa e Sparta non erano niente per lui al confronto. Stanco della magnificenza e dei piaceri di Roma, desiderava solo il dolce svago e la tranquillità di cui godeva nel suo ritiro a

---

(1) Domenico de Sanctis, *Dissert. sopra la villa di Orazio*; e Capmartin de Chaupy: *Decorazione della casa di campagna di Orazio*.

Tivoli. Non fu mai così ispirato come sotto i freschi boschi e presso le tremolanti cascate dell'Anio: fu lì che compose i suoi versi alla maniera delle api, o ispirato, tanto dalle ninfe di Tibur che dalle Muse, abbandonò la sua fantasia all'entusiasmo più sublime. La casa, risuonando dalla Sibilla, dal bosco sacro di Tiburno, dai ruscelli che mormorano nei frutteti, sembra che tragga tutto dalla natura; e questi luoghi, che conservano gli stessi vantaggi, non possono essere dipinti che con gli stessi colori.

Tuttavia i commentatori, spinti dall'evidente convinzione che risulti dalle stesse espressioni del poeta, suppongono che egli vivesse spesso a Tivoli in casa di qualche amico, forse con Mecenate. Ma è probabile che un genio indipendente come quello di Orazio, che osò dichiarare al suo benefattore che accettando i suoi doni non intendeva incatenare la sua libertà; è probabile, dico, che avrebbe amato questi luoghi al punto da credere che sarebbe stato immortalato dai versi che gli avevano ispirato, se lì non si fosse ritirato. Dove voleva finire i suoi giorni? Inoltre Svetonio non dice

che abitava nella casa di Mecenate, ma nei suoi possedimenti e non in città, ma vicino ai boschi di Tibur. E questa testimonianza non può essere respinta, a meno che non si creda, con uno dei nostri disincantatori, che la vita di Orazio sia stata scritta da uno *Pseudo-Svetonio*.

Lasciatemi dunque avere il dolce prestigio di aver calcato lo stesso terreno di Orazio, di aver smarrito la strada, con la sua opera immortale in mano, sotto queste ombre che cantava; credere che quegli alberi secolari siano la progenie di quelli che vide crescere, e che queste volte semidistrutte contenessero un tempo le sue anfore piene, non di Falerno, ma di questo vino raccolto da lui stesso sulle pendici della Sabina, e che prese in prestito il profumo del vino greco anticamente contenuto in questi vasi.

Mi piace immaginare che verso mezzogiorno andasse, accompagnato da pochi veri amici, o da donne graziose, a respirare il fresco sotto queste volte ricoperte d'edera o ombreggiate da viti; che questo sentiero tracciato tra gli ulivi, e che si dirige verso Tibur, è quello che l'allievo di Epicuro seguiva con passo incerto al ritorno dai

grandi pasti del favorito di Augusto, o da quelle piccole dissolutezze che si concedeva con i suoi voluttuosi vicini.

Dò la colpa a questi freddi dissertatori che spogliano questi famosi luoghi di tutti i loro ricordi; mi ricordano quei barbari che aprono una tomba per spargerne le ceneri. Leggendo le loro discussioni aride e spoglie, la mia immaginazione si raffredda, il mio cuore affonda. Forse mi fanno accorgere di un errore, ma mi tolgono un piacere, mi strappano all'improvviso alle dolci chimere per rendermi a pere reali . . . Ah! lasciatemi sognare sempre: se l'esistenza è solo un sogno, che almeno questo sogno sia piacevole; e che il risveglio arrivi, il più tardi possibile, e senza che io possa desiderarlo, temerlo o prevederlo.

LETTERA XXXVII.

Villa di Quintilio Varo; quella di Cinzia. - Veduta generale di Tivoli, delle Cascatelle, e della pianura di Roma al tramonto.

Dalla modesta casa di Orazio, passiamo alla sontuosa residenza di Quiniilio Varo, posta di fronte a quella di Mecenate, con il quale sembra abbia voluto gareggiare in magnificenza.

Dopo aver percorso per un chilometro il sentiero più pittoresco, arriviamo alla chiesa di Quintiliolo. Contiene un'immagine miracolosa della Vergine che, ogni anno, viene trasportata in processione, e con grande sfarzo, nella cattedrale di Tivoli. Esposta per tre mesi alla venerazione dei Tiburtini e alla pia sollecitudine di una folla di pellegrini che vengono da molto lontano per chiedere grazie e miracoli, questa immagine viene poi riportata con le stesse cerimonie alla sua dimora abituale, dove riposa solitaria per il resto dell'anno.

La villa di Quintilio Varo coronava questo colle ai piedi del quale scorre il Teverone. Da

più in alto vedemmo questo fiume infrangersi sugli scogli che ne increspano il letto; Arrivando lì, si estende in diversi rami sinuosi ma tranquilli, che riflettono gli alberi piantati sulle sue sponde. Sull'altra sponda, rivolta a sud, scopriamo le vaste costruzioni del palazzo di Mecenate: le acque che lo abbellivano ora si perdono sotto le sue rovine, rendendosi visibili attraverso le fessure dei suoi muri che distruggono.

Antiche fortificazioni, torri merlate che rivaleggiano in altezza con i campanili dei templi cristiani, e gli altri edifici di Tivoli, sono disposte con una sorta di pittoresca simmetria alla sommità di un vasto altopiano le cui pendici, seppure ripide, sono ricoperte da abbondante vegetazione. Dovunque l'industria ha potuto trasportare qualche centimetro di terra, vediamo crescere alberi da frutto e viti; queste rocce a strapiombo sono ricoperte addirittura di muschio e di fitta erba, il cui verde è mantenuto dalla nebbia umida che le circonda costantemente. Infatti le acque scorrono da ogni parte con più o meno abbondanza; e sono tutte deviazioni del fiume che servono i vari

stabilimenti dove si fabbrica il rame, il ferro, la carta, le polveri, ed i mulini destinati ad estrarre l'olio o a macinare i cereali. Dopo essersi prestate a questi usi utili, fuggono dal mezzo delle case e degli alberi, abbelliscono il paese per l'effetto delle loro cadute moltiplicate, e infine producono queste deliziose Cascatelle che suscitano l'ammirazione dei viaggiatori e la disperazione dei paesaggisti; qui scivolano sulla roccia in reti argentate; là si spezzano in lame trasparenti; altrove, tormentate nel loro ruvido letto, offrono l'immagine di un muschio; ma come dipingere la prima delle Cascatelle, così abbondante e allo stesso tempo così pittoresca, da immaginare come un fiume continuo che, scorrendo attraverso diverse aperture, si incontra su un piano intermedio, da dove scorre in un unico covone formato da zampilli, in onde irregolari e impetuose che si fondono e si riducono, prima di raggiungere il fondo della valle, in polvere scintillante; lo vediamo di nuovo frantumarsi sulle rocce piramidali, somiglianti nei colori a enormi pezzi di malachite. Lì questi vapori, colpiti da un'improvvisa metamorfosi, si riconvertono in

fogli liquidi, che balzano sui banchi di roccia, li attraversano e, dopo aver superato tutti gli ostacoli che si trovano in mezzo al loro cammino verso un luogo meno diseguale, riacquistano finalmente il loro livello, la loro trasparenza e la loro primitiva tranquillità.

Questo spettacolo, il cui effetto, colore e anche forma variano mille volte ad ogni istante, apparirà sempre nuovo: basta un lieve ostacolo, una piena improvvisa, un soffio di vento, per rallentare o accelerare la caduta delle acque e dare loro un nuovo aspetto. Sia che facciamo qualche passo a destra o a sinistra, gli stessi oggetti, combinati in modo diverso, producono un'immagine diversa. Siamo dapprima rimasti colpiti da un punto di vista; tuttavia cerchiamo ancora, pensiamo di trovare di meglio, esitiamo, torniamo sui nostri passi; passano ore intere in questa indecisione: finiamo per ammirare tutto, senza occupare le nostre timide matite; ma non abbiamo perso tempo.

Un signore inglese, geloso di lasciare una testimonianza del suo gusto per le arti, acquistò un gruppo di alberi che celavano una delle

vedute più magnifiche delle Cascatelle: li fece abbattere, e aprì, in questo modo, un nuovo campo all'ammirazione dei paesaggisti. Saldo il debito della loro gratitudine citando il nome di questo generoso amatore, milord Bristol (1).

Quello di Quintilio Varo, che risuona in questi luoghi di cui era possessore, è oggetto di una discussione storica. È Quintilio da Cremona, amico di Orazio, e dal quale imparò l'arte di piantare la vite nel terreno sassoso di Tivoli? o piuttosto quest'altro Varo, capitano e parente di Augusto, che fu anche poeta e amico di Virgilio e di Orazio? Ottenuta la pretura della Siria, Varo vi entrò povero, ne ritornò molto opulento; ed è senza dubbio da questa provincia che ottenne i ricchi materiali e i pregiati marmi utilizzati per decorare la sua villa. Nominato poi console, la fortuna lo tradì nella sua spedizione in Germania dove comandò l'esercito romano; essendosi im-

(1) Era il 1791, e su preghiera dell'abile paesaggista M. Denis, che Lord Bristol fece abbattere questi alberi per facilitare l'esecuzione da parte del pittore del dipinto delle Cascatelle, da lui richiesto.

merso in fitte foreste con tre legioni fatte a pezzi, si uccise per non cadere in potere dei vincitori e sopravvivere alla sua vergogna. La testa di Varo fu portata a Roma e deposta nella tomba dei suoi antenati da Augusto che gli diede le lacrime che non aveva meritato.

Dalle rovine che portano ancora il nome di questa casa di piacere giudichiamo che rivaleggiava in magnificenza con quella di Mecenate. Possiamo ancora riconoscerne la distribuzione su più terrazzi o gradi, e su tre lati. Conteneva all'interno del suo recinto cisterne, fontane, peschiere. Un acquedotto che si estendeva fino all'abitazione di Orazio e di cui si vedono i resti, vi conduceva le acque dell'Anio; quelle, ancora più pure, della fontana di Sant'Angelo *in pievola*, posta sopra il bosco di Tibur, e presso la casa di Catullo, vi erano portate mediante condutture che conducono ad un vasto serbatoio la cui volta è sorretta da ventiquattro gambe dritte. Infine le descrizioni di Zappi, del Re e di Kircher, che videro questa villa meno rovinata di quanto sia adesso, la rappresentano come magnifica. Quasi ovunque furono scoperti pavimenti a mosaico di così

buon gusto che il cardinale Ascanio Sforza ne fece trasportare diversi a Roma. Vi furono rinvenute medaglie d'argento di famiglie consolari, colonne, capitelli, statue di dei e lettere di filosofi. La loro perfezione annunciava che tutte queste opere furono eseguite nel secolo di Augusto.

Sembrerebbe però che le costruzioni non fossero state del tutto finite poiché furono rinvenute una grande quantità di pietre che non erano state tagliate, che somigliavano ad una specie di *brecciato*, alcune delle quali sembravano composte da rubini, topazi, diaspro e smeraldi; atre erano venate d'oro e d'argento: tutte erano facilmente lavorabili, acquisivano una bella lucentezza e poi emanavano tanto scintillio quanto le pietre preziose. Offrendo dapprima solo un blocco informe, erano state a lungo disprezzate; finché il cardinale Montno, esiliato a Tivoli da papa Pio, riconosciuto il valore di queste pietre, ne mandò a Roma parecchi carichi. Con esse furono realizzati tavolini ed altre opere che adornavano gli uffici, dove questo materiale è conosciuto sotto il nome

di breccia Tivoli, che purtroppo non ne fornisce più.

Non parlerò di numerose altre case di piacere che si trovavano nello stesso cantone, e il cui luogo è più o meno facile da riconoscere: tralasceremo quelle di Lepido, di Cocceio, di Ventidio Basso, di Marco Lollio. Ma non metteremo piede sul suolo della villa di Cinzia, di questa bella Cinzia, tanto celebre dagli appassionati versi di Properzio, senza fermarci un attimo.

Dalla descrizione fatta dal poeta, possiamo supporre che fosse situata sul pendio del monte Quintiliolo, non lontano dal fiume, e di fronte al palazzo di Mecenate. Lì si potevano vedere i resti di vecchi edifici; e, nel 1778, furono trovate diverse piccole statue e un bellissimo pavimento a mosaico. Queste rovine erano molto distanti dalla Villa de Varo perché potessero farne parte. Gli studiosi riconobbero il ritiro di Cinzia. Viveva lì quando ordinò al suo amante di partire a qualunque ora gli arrivasse la sua missiva, tanto poco dubitasse della sua pronta obbedienza. L'amato Properzio ricevette la

lettera a mezzanotte: sorpreso, esitante se a quell'ora corresse i rischi del viaggio, tuttavia obbedì; preferendo, disse, l'aspetto orribile di una notte oscura, a quello del volto irritato della sua amante.

L'iscrizione che l'inconsolabile poeta tracciò sulla tomba che aveva fatto erigere per sé, offre alcuni tratti che caratterizzano il sito della casa e del monumento di Cinzia. Da questo luogo potremmo scoprire le due antiche torri che appartenevano al tempio di Ercole; e vedere il campanile della cattedrale, che fu costruito, si dice, sulle fondamenta di una di queste torri. Infine, la tomba stessa esiste ancora: si tratta di un masso quadrato situato sulla riva del fiume, di fronte alle costruzioni della Polveriera. Un altro monumento funerario, più vicino al ponte *dell'Acquoria*, e sullo stesso allineamento, dimostra che l'antica strada, che ora non è altro che un sentiero, passava molto al di sotto del percorso moderno.

Siccome incontriamo ad ogni passo, nei dintorni di Roma, i ruderi delle case di piacere dei suoi antichi abitanti, non sarà fuori luogo

spendere qualche parola sulla disposizione più ordinaria di queste costruzioni, per aiutare a riconoscerle. Questa è almeno l'idea che me ne sono fatta. Ad eccezione della villa Adriana, che non è che un'immensa aggregazione di vari monumenti la cui pianta generale è senza regolarità né simmetria, tutte le altre ville mi sembrano disposte su una pianta regolare, che variava a seconda della natura del terreno, a seconda che fossero costruite sul pendio di una montagna, o sulla sua sommità, o in pianura.

Nel primo caso, la casa e i giardini erano disposti su due o tre spianate parallele, sotto forma di gradinate, e sorretti da robuste strutture. Sulla terrazza più alta veniva costruito il *praetorium*, il padiglione principale suddiviso in appartamenti estivi ed invernali, e circondato da portici e colonnati. Ogni appartamento conteneva una camera da letto, una sala da pranzo, un bagno e dei camminamenti. Questo edificio principale era spesso sovrastato da una sorta di torre quadrata che sembrava fungere solo da belvedere e dove forse erano contenute la biblioteca e altri oggetti di arte preziosa, come nelle nostre gallerie. Nella villa di Ventidio

Basso questa torre aveva sessanta gradini su ciascuna delle sue facce; e quella del palazzo di Mecenate era ancora più grande. Ne deduciamo che dovessero presentarsi sotto forma di *septiones*, vale a dire con più fasi di ritirata.

Gli edifici rustici che costituivano l'abitazione dei contadini, e che servivano per scopi agricoli, erano distribuiti sui lati dei terrazzamenti inferiori, o all'estremità dei giardini.

Queste ville, adagiate sul pendio di una collina, avevano una sola facciata ed una sola esposizione; mentre quelli eretti in cima alle colline godevano di una vista più varia. Le spianate, o terrazze, invece di essere parallele, essendo concentriche, formavano come tanti parallelogrammi posti uno sopra l'altro, la cui base era meno estesa man mano che salivano.

Infine, anche se non siamo in grado di conoscere la conformazione precisa delle ville ubicate in pianura, perché di esse restano meno resti, tuttavia gli scavi effettuati in vari luoghi suggeriscono la presenza di bassi muri, molto ravvicinati tra loro, e sui quali erano poste delle volte, che fungevano da false sottostrutture, su

cui venivano eretti gli appartamenti ed i portici. Per mezzo di questa elevazione artificiale si potevano ottenere panorami e freschezza, e godere di tutte le comodità di altre case costruite in una situazione più vantaggiosa.

Ricco della pittoresca messe raccolta sulle alture di *Quintiliolo*, ho comunque seguito la strada più lunga per ritornare al paese. Volevo rivisitare il sito della casa di Orazio: non avevo motivo di pentirmene. Mentre mi riposavo sulla terrazza del convento, in seguito ad una di quelle repentine variazioni di atmosfera, così frequenti in questa stagione, le grandi Cascatelle mi offrirono uno spettacolo di rara magnificenza. Dove troverò i nuovi colori per realizzarlo? Non importa, proviamo... (Fig. 27). Un velo grigiastro si alzava dal mare, e, infittendosi a poco a poco, ricopriva la piana di Roma di una tinta plumbea. Su questo sfondo triste e minaccioso si stagliano i primi tratti del mio dipinto. Il sole, nel suo tramonto, sembra volersi liberare dalle nubi che lo offendono; i suoi raggi colpiscono la cascata, e lì si concentrano in un fuoco luminoso; le acque scintillano come oro fuso, e la loro nebbia umida assume tutti i colori

Figura 27

dell'iride. Le rocce scure che incorniciano questa scena brillante ne esaltano meglio lo splendore. Colonne di fumo che escono dalle case del paese, unite ai vapori della sera, già avvolgono le alture; la stella si abbassa verso l'orizzonte, e i suoi raggi morenti non si fermano più se non in cima agli alti edifici che colorano di un bagliore rossastro, che scompare a sua volta; le nuvole hanno invaso il cielo, la campagna è oscurata, tutti gli oggetti sono annegati nella vaga tonalità del crepuscolo. Finalmente l'incanto cessa; e mi affretto a lasciare questi luoghi, cercando di classificare nella mia memoria i tratti più sorprendenti di questo mirabile dipinto.

Era quasi buio quando arrivai alla casa del s*or Checco*. Molto preoccupato, credendomi inghiottito nel buco dell'Inferno, così chiama la terribile grotta dove scompare l'Anio, mi rimproverò a lungo con un interesse veramente paterno. Inoltre ero io la causa che i famosi colombacci di Tivoli si erano seccati allo spiedo, che la torta di frutta era bruciata, e che il vino, tolto da tempo dalla giara, non era più fresco . .

Tutto mi parve eccellente . . . Avevo visto la casa di Orazio e le Cascatelle.

LETTERA XXXVIII.

Disegni e caricature. - Strutture del tempio di Vesta. - Congetture sul tempio della Sibilla.

Tivoli.

Il maltempo mi riporta indietro e si ferma a Tivoli. Per fortuna la casa in cui vivo si trova in una situazione estremamente pittoresca, e che mi fornisce, senza uscire, numerosi punti di vista. Ho così un'altra risorsa.

Sappiamo che, nelle locande, le pareti degli appartamenti sono ricoperte di frasi, (versi e disegni, frutto dell'ozio dei passanti; e da quando Francesco I, che, in un gabinetto del castello di Chambord, scriveva con diamante, su una lastra di vetro, queste due righe poco lusinghiere per il sesso:

Spesso la donna varia;
poco abile chi si fida (1):

---

(1) Non hanno altro merito che offrire la traduzione della *Varium et mutabile scmper faemina*, di Virgilio.

non c'è viaggiatore che, seguendo il suo esempio, non abbia tracciato alcuni pensieri che esprimessero il suo stato d'animo, la sua allegria o il suo spirito satirico.

Qui gli artisti hanno scritto a modo loro su tutti i muri. Ed è per me un diversivo rivedere i disegni e le caricature che tappezzano tutte le stanze semplicemente imbiancate. In Italia utilizzano poco la nostra carta da parati (1); e si pensa che queste belle pagine bianche debbano tentare la matita audace dei pittori, che allora si affrettano a lasciare traccia del loro passaggio, del loro talento e del loro spirito; e, per onorare nomi divenuti poi famosi, si è avuto cura, nel rifacimento della parete, di rispettare alcune di queste produzioni, che sembrano altrettanti quadri realizzati espressamente per adornare i locali.

Tale è un dipinto a grisaglia, già molto antico, e che è sempre stato conservato. Sbircia da sopra

---

(1) Ciò è tanto più sorprendente perché è dagli italiani che abbiamo preso in prestito l'arte di stampare la carta utilizzando più assi di legno; incise in rilievo.

la porta in una stanza; e questi versi di Voltaire:

La Fama ha sempre due trombe:
Una alla bocca, applicata al momento giusto,
Va a celebrare le gesta degli eroi;
L'altra . . . .

hanno fornito il motivo del dipinto. Vediamo, al centro della sua composizione, la discesa a cento voci che suonano le due trombe. Al suo fianco, ma più in basso, ci sono dei satiri: uno, assordato dal rumore, si copre le orecchie con entrambe le mani; l'altro ne risente almeno altrettanto spiacevolmente.

Altrove vediamo i ritratti, a grandezza naturale, dei nostri migliori artisti di ambo i sessi che furono a Roma qualche anno fa. Alcuni sono *caricati*; altri sono eseguiti con maggiore precisione e cura. Queste accuse, che i pittori tracciano con altrettanta arguzia che facilità, consistono in linee semplici che rendono l'abito del corpo e i difetti della fisionomia tanto più simili quanto più scandalosi e ridicoli.

Ma furono gli artisti inglesi a portare l'arte della caricatura al più alto grado di perfezione. Un disegnatore di questa nazione ha

recentemente riempito l'intera lunghezza di una galleria, rappresentando la posta degli asini a Tivoli, vale a dire tutte le circostanze e gli accidenti del viaggio da qui alla *villa Adriana*. Parte del sale di questa piacevole caricatura è andato perduto per me, poiché non conoscevo i personaggi dei due sessi i cui caratteri, di grande varietà, erano così bene espressi. Ma, indipendentemente da questo merito, c'era quello della perfetta rappresentazione del destriero dalle lunghe orecchie, in tutte le posizioni che potevano prestarsi al ridicolo, nonché tutti gli incidenti ridicoli che si verificano in queste parti, soprattutto quando ci sono un gran numero di attori.

In questa occasione il *Sor Checco* volle mostrarmi le sue scuderie, e ne vale la pena. A questo scopo utilizzò le vaste strutture che sostengono il tempio di Vesta e la terrazza che lo circonda. Esse consistono in due ordini di portici costruiti davanti a grotte naturali scavate nell'ammasso roccioso: una di queste grotte è approssimativamente rotonda e ha un diametro di venticinque piedi; l'altra è irregolare e molto più piccola. Entrambe sono prolungate da tre

uscite equidistanti, altrettante gallerie larghe otto piedi e lunghe venti, che sono voltate a culla, e terminano con aperture semicircolari, attraverso le quali si può vedere la grande cascata e parte della villa.

Queste grotte e queste gallerie erano anticamente riempite da un grande volume d'acqua che arrivava attraverso cinque aperture praticate nella roccia, saliva all'altezza di un *muricciolo* o muro di sostegno, e, trovando l’uscita attraverso le tre aperture, precipitava a cascata sulle rocce che sostengono la base di tutte queste costruzioni. Riconosciamo il passaggio dell'acqua nello strato di sedimento che riveste le pareti, e che forma una cresta molto spessa sul muricciolo che erano costrette ad attraversare. Gli archi, così come le volte, sono formati da una doppia fila di mattoni; la massa solida dell'intera costruzione, così come il muro circolare del tempio, è realizzata in *opus incertum*, ricoperta di stucco. (Figg. 28 e 29).

Torniamo alle grotte. La più grande offre, sul lato opposto delle gallerie, tre aperture rialzate

TEMPLES DE VESTA ET DE LA SIBYLLE. (Plan.)

Figura 28

Echelle de 100 Palmes.
Echelle de 100 Pieds.
TEMPLE DE VESTA. (Coupe)

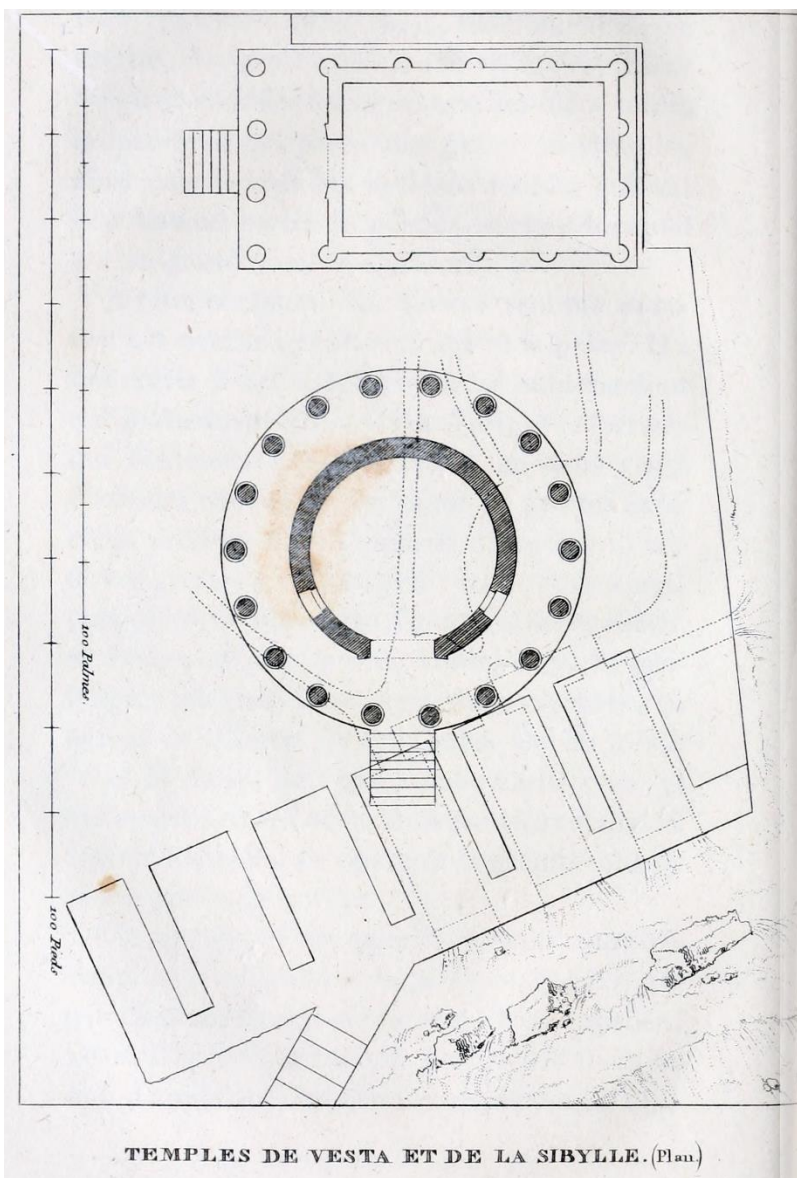
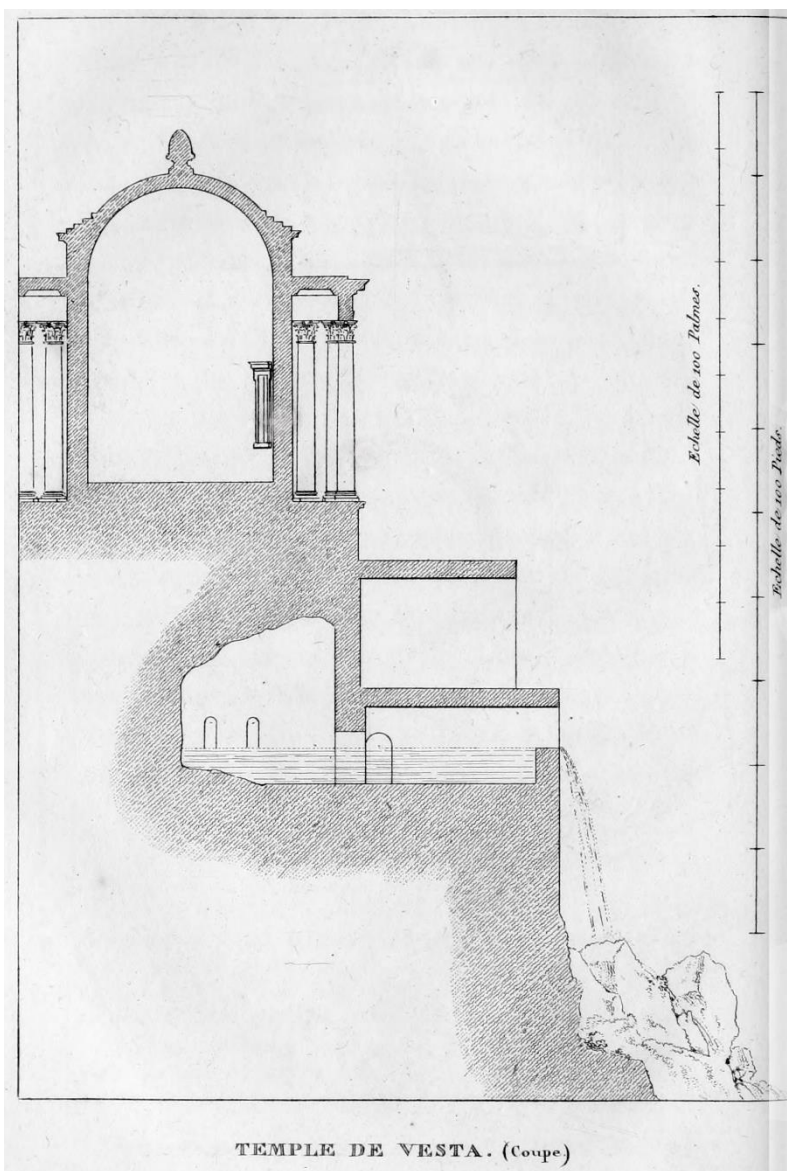



Figura 29

alla stessa altezza del muro di sostegno; l'altra grotta ne offre due. Questi canali, larghi due piedi, nella direzione che è possibile seguire sulla pianta (1), sembrano tendere verso il tempio della Sibilla, cioè in senso opposto all'attuale corso del fiume e verso il vuoto o la scarpata della roccia. Come spiegare il corso di queste acque, troppo abbondanti per uscire da una sorgente, in direzione opposta a quella che seguono a quest'ora; se non assumendo, come ho avanzato nella descrizione della villa di Vopiscus, che l'attuale grande cascata non esisteva, e che il corso del fiume fosse interrotto o diviso in più canali sostenuti dalle scarpate, fino al Ponte Lupo?

---

(1) Devo le piante, le sezioni e i prospetti di questo monumento a M. Huyot, residente all'Accademia di Roma, e che fu il primo a rilevare, nel 1811, questi curiosi dettagli. L'artista è noto per gli eruditi studi e gli ingegnosi restauri di numerosi monumenti antichi, di cui l'Accademia di Belle Arti dell'Istituto ha riconosciuto nelle sue relazioni annuali il merito e l'utilità. Il signor Huyot è ora in viaggio attraverso la Grecia per completare un importante lavoro sull'architettura.

Inoltre, il volume d'acqua che fuoriusciva dalle strutture del tempio di Vesta, da quelle dell'ospedale di Santa Maria e dal canale della Polveriera, era equivalente a quello della grande cascata odierna. E nessuno creda che fosse molto difficile costringere il fiume a prendere percorsi tortuosi contrari alla pendenza naturale del terreno. Ciò avveniva frequentemente: quando si volle riparare il muro fatto costruire da Sisto V, che sostiene il livello dell'Anio all'altezza necessaria perché possa alimentare gli acquedotti delle fabbriche della città, bastò allora un semplice sbarramento per costringerlo a rifluire tutto in questi vari canali: la grotta di Nettuno venne spogliata di ogni suo prestigio, e si potevano esplorare a piedi asciutti tutti gli scavi e le uscite più segrete.

Le sostruzioni di cui ho appena parlato, costruite davanti e a livello delle grotte, sono sormontate da una fila di sei arcate e altrettante gallerie più alte della prima, ed aventi il solo scopo di sostenere il terrazzo che regna intorno al tempio. Su questo terrazzo abbiamo formato una graziosa culla di vigne.

Le acque che gorgogliavano sotto il monumento, e che fuoriuscivano in cascate attorno alla sua base, hanno fornito a Orazio l'espressione pittoresca della *Domus Albuneae resonantis*, che in effetti cattura il mormorio o il continuo risonare delle acque. Potremmo dedurre che il tempio circolare, edificato sulla grotta, fosse proprio quello della Sibilla; queste espressioni, aggiunte al ragionamento che abbiamo già fatto, potrebbero autorizzare la loro applicazione all'altro tempio edificato sullo stesso fondamento, e sotto il quale potrebbero mormorare le stesse acque.

Gli antichi templi, benché costruiti in marmo, sorretti da colonne e carichi di sculture, conservano tuttavia in tutte le loro membra architettoniche gli elementi strutturali che costituivano la primitiva cabina (1). Potremmo quindi pensare che Orazio, i cui termini sono tutti così giusti e così espressivi, utilizzando la parola *domus*, usata dai poeti per un tempio

---

(i) Vedi Vitruvio, traduzione di Galiani e D’Agincourt, Storia dell'arte, parte dell'Architettura, ecc.,

considerato come residenza della divinità, non intendesse designare un tempio circolare, che non ha alcun rapporto con una casa, ma piuttosto quello che gli era vicino, che aveva meno l'aria del santuario di un dio, che di semplice abitazione, poiché non era circondato da un peristilio aperto, ma da colonne incastrate nelle mura.

Inoltre quest'ultimo monumento, che fu restaurato, e di cui fu ricavata una chiesa parrocchiale in invocazione di San Giorgio martire, fu considerato dagli architetti più famosi come il tempio della sibilla Albunea o Tiburtina (1). Vi era addirittura rappresentata in un bassorilievo, in costume romano, mentre consegnava i suoi oracoli agli stranieri. Abbiamo visto anche la figura del fiume Anio, appoggiato su un vaso rovesciato da cui usciva acqua. Senza dubbio questo prezioso monumento esisterebbe, se i genitori di un sacerdote di questa chiesa non lo avessero rotto,

---

(i) Serlio lo dà nel suo libro di Architettura, lib. III.

credendo di trovare sotto qualche tesoro; ma tutt'al più scoprirono solo le ceneri della Sibilla.

Alcuni critici, tuttavia, negano che siano mai esistiti sibille o libri sibillini; ma questa opinione è contraddetta dalle opere dei primi Padri della Chiesa, che contrapposero ai pagani questi libri così famosi; e da tutti gli autori antichi, che parlano dettagliatamente delle Sibille e dei loro oracoli. Questa era la decima (l); visse non nel secolo di Augusto, come si è affermato, ma sotto Tarquinio il Superbo. Le espressioni di Varrone si adattano tanto meglio al sito di questo tempio, più vicino dell'altro all'antico salto dell'Anio, in cui sarebbe caduto il simulacro della Sibilla, dove si vede ancora sul lato della scarpata, una porzione di muro visibilmente rovinato e successivamente restaurato.

---

(1) Seguendo Lattanzio, lib. I, c. VI, o piuttosto Varrone: *Decimam Tiburtem, nomine Albuneam, quae Tiburi colitur ut dea, juxta ripas Anionis, cujus in gurgite simulacrum ejus inventum esse dicitur tenens in manu librum, cujus sacra senatus in Capitolium transtulerit.*

Non essendo scopo di quest'opera descrivere tutti i monumenti antichi, eccetto quelli che per la loro singolarità o per la bellezza del loro aspetto rientrano nel dominio del paesaggista, non parlerò né delle rovine del foro di Ercole, che si ritiene esistessero tra la chiesa di San Paolo e il seminario, né dei templi di Giunone e Diana, e nemmeno di quello di Ercole, molto più famoso, che diede alla città il nome di Erculea, e la cui magnificenza fu tale che Giovenale (1) volendo dare un'idea del lusso della villa di Centronio, credette che superasse in bellezza il tempio della Fortuna a Preneste, e quello di Ercole a Tivoli.

Esistevano anche in questa città terme, monumenti sepolcrali e catacombe o grotte sotterranee, che fungevano da rifugio per Santa Sinforosa e i suoi sette figli, martirizzati sotto il regno di Adriano. Tivoli infine possedeva un anfiteatro le cui pietre furono utilizzate nella costruzione della fortezza.

Ma smette di piovere, e il cielo, che è stellato, mi promette una bella giornata per domani; ne

approfitterò per fare il mio viaggio a Villa Adriana.

---

(1) Giovenale, 14a Satira.

LETTERA XXXIX.

Villa d’Este. - Tempio della Tosse. - Ingresso a Villa Adriana.

All'alba partii con uno dei figli piccoli del mio ospite, che mi fece da guida. Uscendo dal paese dalla porta *del Colle*, e dopo un centinaio di passi, bisogna fermarsi ai lati della strada per godere di un aspetto molto pittoresco, che consiglio agli artisti. La porta a forma di torre, una fontana e un abbeveratoio che le sono vicini, le mura merlate che seguono il pendio della collina, e sopra la quale si erge maestosa la famosa Villa d’Este, circondata dai suoi allori e dai suoi immensi cipressi, i cui il verde nerastro forma un netto contrasto con il tono grigio argentato degli ulivi che ricoprono la collina situata fuori dalle mura, tutti questi oggetti combinati , e le cui linee ondeggiano, o contrastano tra loro, formano un quadro completamente composto di altissimo stile.

Avrei voluto fermarmi e disegnarlo (1) ma il mio cocchiere, impaziente, agita un ramo verde

che stava cogliendo: la mia cavalcatura riprende il piccolo trotto, portandomi proprio al limite di un sentiero che si snoda tra gli ulivi, che preferisce, e dove corre con passo fermo, regolare e leggero.

Lasciamo a destra il tempio della *Tosse*, le edere e le piante rampicanti che s'intrecciano e lo ricoprono con le loro foglie, nascondono le forme della sua costruzione e gli danno l'apparenza di una culla di verde. Una colonna isolata e colossale mi indica il luogo della casa di Mecenate; più avanti, qualche curva; ovunque un piacevole miscuglio di giardini, case abitate, ruderi intervallati da cipressi e pini; sullo sfondo, le alte vette di Monticelli, Montalbano e Sant'Angelo in Capoccia, che costituiscono il limite tra la Sabina e il contado di Roma, coronano la pianura dove l'Anio serpeggia placido, e riposa, per così dire, delle fatiche da lui sperimentate attraverso il ripido sito di Tivoli.

---

(1) La tavola XXX offre solo una parte di questa visione.

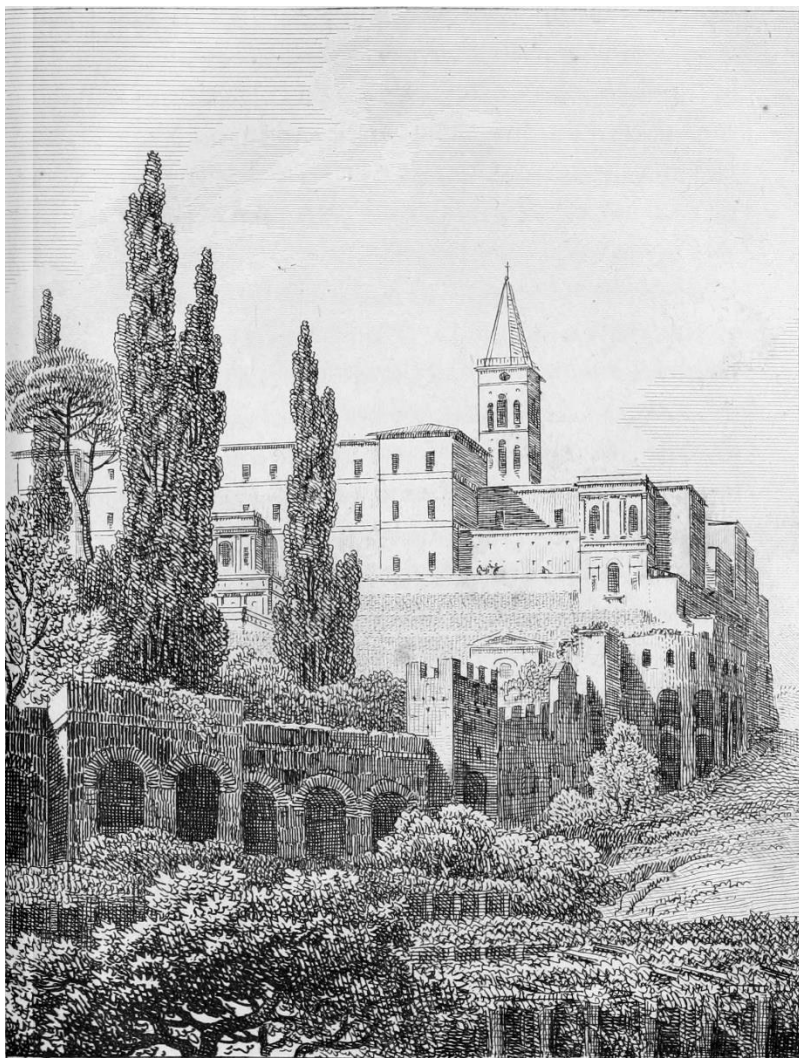



Figura 30

I Monticelli che abbiamo scoperto in questo luogo, furono chiamati dagli antichi Corniculi (1): esistevano un bosco e un tempio dedicato a Diana, i cui ruderi crediamo di riconoscere a Cavalletti, ancora circondati da un bosco dipendente dall'abbazia di Grotta Ferrata. Questa dea aveva un altro santuario non lontano di là nel bosco Ariccinus, che prendeva nome da Artemisio: quest'ultimo era famoso per il concorso delle dame romane. Il 13 agosto lasciavano la città, muovendosi a piedi in corteo, e con le candele in mano, per soddisfare qualche desiderio (2). Una cerimonia del genere avviene ancora; e, più o meno nello stesso periodo, i pellegrini si recavano a visitare l'immagine

---

(1) Un'iscrizione in marmo, rinvenuta a Monticelli, recita:

SERVIO TVLLIO
EX CORNICVLO
ROMANORUM REGIS
NUMINI MAJESTATIQVE EJVS
DEVOTUS
POPULUS CORNICVLVS.

(2) Ne parlano Properzio e Ovidio.

miracolosa della vergine detta di *Gallore*, ad Ariccia. Proprio sui monti Corniculi c'era il bellissimo platano che Nerone amava e che lui stesso annaffiava con il vino. Un altro di questi alberi aveva una circonferenza di trentacinque piedi. Gli antichi giustamente consideravano un vecchio albero un monumento di tutto rispetto, lo curavano con la massima cura, in riconoscimento dei servizi che i suoi frutti o la sua ombra avevano fornito alle generazioni successive.

Torniamo al Tempio della Tosse, situato molto vicino a noi nel giardino dei canonici della cattedrale. La sua forma è rotonda, ed è abbastanza ben conservata; ma non sappiamo realmente a quale divinità fosse dedicato, anche se la costante tradizione popolare vuole che sia quello della dea che protegge dai raffreddori.

È vero che gli antichi avevano l'abitudine di erigere altari a divinità malvagie, per impedire loro di fare del male o per proteggersi dalle loro influenze dannose; e Cicerone ci dice (1) che uno era dedicato alla Febbre, Plinio (2) parla dei templi della Sventura, della Pigrizia, e perfino,

credo, della Scabbia. Vitruvio (3) dice che i templi di Vulcano e di Marte erano costruiti fuori dalle città, in modo da poter scongiurare incendi e dissensi. Forse gli abitanti di Tivoli seguirono questo principio erigendo il Tempio della Tosse fuori dalle loro mura.

Può anche essere che questo nome volgare abbia un'etimologia completamente diversa. Fabretti segnala (4) due monumenti in cui è in questione la famiglia Tossia. Ora, se le divinità talvolta venivano designate congiuntamente nel nome di certe famiglie come Giunone-*Claudia*, Fortuna-*Flavia*, Plutone-*Nervianus*, non avremmo potuto dare anche il soprannome di Tossia a qualche dea; per esempio Venere, o Cerere *Tossia* o *Tossiana*? In ogni caso, si dice che questo tempio fosse stato precedentemente convertito in chiesa e dedicato alla Madre di Dio.

Proseguendo il nostro percorso camminiamo

(l) M. Tullio: *De nat. Deor.*

(2 Plinio, libro II, c. VII.

(3) Vitruvio, libro. I, c. VII.

(4) Fabretti, pag. 651, nn. 441, 442.

alternativamente attraverso fitti boschi su erba fresca, oppure guadiamo piccoli ruscelli, e saliamo su tumuli ricoperti di mirti, salvia e rosmarino. Il sole, che batte su queste parti di terreno aperto e incolto, le riscalda, rende più vivi gli odori delle piante, e pompa con la rugiada le loro emanazioni balsamiche, che salgono come l'incenso della riconoscenza verso la nostra terra benefattrice.

Questo spettacolo ridente e sublime mi immergeva in una dolce fantasticheria contemplativa, e alle domande della mia giovane guida rispondevo solo a monosillabi. Decise allora di distrarsi; e, senza dubbio ispirato dal cinguettio degli uccelli, cominciò allegramente a ripetere quelle graziose melodie, che la gente canta in buona compagnia e la cui semplicità melodiosa crea il suo fascino. Ciò toccò in me una corda sensibile: le mie idee presero subito un altro corso, e facemmo un piccolo concerto vocale che serviva da luogo di conversazione e che piacque di più a entrambi.

Cos'è questo gusto naturale che troviamo solo in Italia, e che fa sì che un semplice paesano, un

bambino, non possa cantare se non è subito accompagnato da chi è a portata di ascolto? Continuano la stessa melodia, unendo le loro voci, non nello stesso tono, ma in parti doppie o triple; cioè accompagnando il suono fondamentale, la sua terza, la sua quinta o la sua ottava. Da dove viene questo tatto, questo sentimento intimo che indica loro spontaneamente e per ispirazione tutti i suoni armonici, e che li rende riluttanti ad usare un tono falso? Questi contadini non hanno imparato le regole della musica; ignorano gli elementi più semplici della composizione; e tuttavia trovano combinazioni che si potrebbe credere intelligenti, e che sono solo il risultato di una sorta di istinto.

Sublime Pergolesi! avevi studiato questi accordi naturali che la gente faceva sentire, quando la sera, nei crocicchi, cantava litanie o inni davanti all'immagine della Madonna; era il tuo maestro senza che lui lo sospettasse; ha guidato il tuo ingegno sulla via delle più ardite associazioni di note; ed è combinando, perfezionando questi vari motivi, che sei

riuscito a ispirarci gioia, farci rabbrividire di orrore o portarci a dolci lacrime.

Siamo arrivati qui senza fatica e senza lamentarci della lunghezza della strada, all'ingresso dell'antica dimora di un potente imperatore. Non è più annunciata da un magnifico arco trionfale e da una successione di portici; vedo solo una semplice porta di legno senza alcuna decorazione, che poggia su due pilastri ricoperti di intonaco. Abbiamo suonato più volte; e, mentre aspetto che qualcuno venga ad aprire la porta, getto lo sguardo su questi pilastri. Quale fu la mia gioia, e di conseguenza la mia tristezza, quando riconobbi lì i nomi dei miei amici e dei miei maestri, alcuni ritrovati, altri quasi cancellati dal tempo!

Questi nomi mi sembrano, in assenza di coloro che designano, essere lì per farmi, in qualche modo, gli onori di questi luoghi. Tracciati dai miei connazionali, questi personaggi mi riportano al loro posto: non sono più solo; devono accompagnami ovunque in queste rovine, segnalami le loro bellezze, fammi condividere le sensazioni che loro stessi

provarono. Questa idea produsse un'impressione così viva nella mia anima che, avendo trovato i nomi di alcuni di loro che non esistevano più, i miei occhi si riempirono di lacrime, e ne fui colpito forse più dolorosamente che se vedessi la loro tomba. Perché, ecco, sono stati loro stessi, quando erano pieni di vita, di salute, magari in un momento di gioia, a tracciare in qualche modo il proprio epitaffio!

Avevo bisogno di distrarmi. Entro finalmente nel vasto recinto di Villa Adriana; faccio qualche passo e presto mi trovo circondato da cumuli di rovine; mi travolgono con la loro immensità, il loro numero e i loro ricordi. Abbiamo bisogno di respirare un attimo, risalire alle fonti storiche, trarne luce e trovare la chiave di tutti questi enigmatici monumenti.

LETTERA XL.

Descrizione di Villa Adriana.

Il sontuoso ritiro di Adriano, situato ad una lega da Tivoli, verso sud-ovest, occupava, lunga più di tremila passi, una catena di colline circondate da una valle tortuosa più o meno larga, e da rocce che ne formavano il limite naturale. Questo sito era dominato verso est da alte montagne allora ricoperte da fitte foreste; e, dal lato opposto, si scoprono i numerosi monumenti disseminati nella piana di Roma; infine, i sette colli della Città Eterna (1), coronati da obelischi e templi, si stagliavano contro l'orizzonte dorato

---

(1) Gli antichi erano soliti chiamare Roma la città eterna. Questa espressione si vede incisa su una medaglia di Adriano, del Museo del Tiepolo, su una medaglia di Emilien (Eckel. Catal. n. 18), ecc. Tuttavia essi citano sette cose fatali per questa città, alle quali cioè erano legate la sua salvezza e la sua gloria. Si veda, su questo argomento, la Dissert. di Franco Cancellieri.

dalle ultime luci del sole.

Uno sguardo più attento ha rivelato edifici costruiti in cima alle colline sul loro pendio o in profondità, a volte a fior di terra; o ben sorretti da terrazzi; e talvolta sottoterra; piazze circondate da portici, palestre, case da tè, circhi, stadi, templi, edifici residenziali intervallati da giardini, boscaglie, stagni. Questo vasto territorio conteneva una tale quantità di monumenti, che nonostante le ingiurie del tempo e degli uomini, se ne contavano ancora, un secolo fa, circa un centinaio, tutti diversi nella forma, nel nome e nell'uso, ciascuno con il proprio ingresso e i propri sentieri comunicanti dall'uno all'altro.

I romani dapprima si accontentarono di piccole case nei campi, dedite agli usi agricoli, dove venivano a godere in tutta tranquillità delle bellezze della natura; ma presto il lusso, trovandosi angusto nelle anguste case della città, venne a mostrare la sua folle prodigalità nelle campagne.

Sallustio, Orazio e Seneca giustamente lamentano questo rovinoso splendore delle città

del loro tempo. Adriano è andato oltre ogni limite e ha messo il mondo al lavoro per abbellire la sua villa Adriana o Tiburtina. Secondo Sparziano, questo imperatore voleva riunire copie dei monumenti più famosi dell'Impero Romano che lo avevano colpito nei suoi viaggi, come il Liceo, l'Accademia, il Pritaneo, il Pecile di Atene; il Baldacchino degli Egiziani; la Tempe della Tessaglia; e abbiamo trovato anche l'immagine del regno infernale e dei Campi Elisi.

Non possiamo mettere in dubbio il racconto degli storici quando vediamo le rovine di tutti questi monumenti. Anche se spostati cento volte e se non interessano più che ad architetti e pittori, tuttavia lo spazio immenso che ricoprono, lo spessore, la solidità dei muri, gli oggetti preziosi di cui calpestiamo la rovina ad ogni passo; il considerevole numero di statue, bassorilievi, iscrizioni e marmi rinvenuti in questi luoghi, e che sappiamo essere stati trasportati a Roma, o dispersi nei musei, mantengono e accrescono l'idea che ci facciamo della potente magnificenza del popolo re.

Tuttavia, lo stupore suscitato inizialmente da questa massa di meraviglie cessa quando si riflette che gli imperatori potevano disporre di una popolazione innumerevole. Schiavi delle loro volontà e dei loro capricci, centomila uomini alla volta potevano essere impiegati per erigere, nello spazio di pochi anni, questi colossali monumenti per i quali la nostra immaginazione ha paura e per i quali i tesori messi insieme dai sovrani d'Europa sarebbero sufficienti a pagare solo una piccola parte.

Una riflessione dolorosa presto sostituisce questo primo movimento di ammirazione nella mente. Questi stabilimenti, così pomposi, così magnifici, sono il prezzo del sudore e del sangue di un'infinità di sfortunati; queste ricchezze sono il bottino della Grecia e dell'Asia. Ma gli sforzi prodigiosi di un potere tirannico le esauriscono... Sembra infatti che il rapido impulso che Adriano comunicò alle arti non fece altro che accelerarne la caduta. Se, seguendo l'esempio di Pericle, avesse concesso considerazione e onori ai grandi artisti, essi si sarebbero sollevati in massa, e l'amore della gloria avrebbe perpetuato la loro razza. Ha

seminato solo tesori; e vide crescere tra i suoi liberti e i suoi compiacenti artisti, di grande merito, è vero, ma che, essendo sostenuti meno dall'amore disinteressato della gloria, che dalla speranza delle ricompense, non si sollevarono, come i guerrieri usciti dai denti del drago di Cadmo, per poi distruggersi senza lasciare una posterità.

In ogni caso, è solo con rammarico che vediamo ogni giorno scomparire gli ultimi capolavori dell'arte antica, pronti a estinguersi. Gli oggetti preziosi vengono asportati, gli edifici crollano, e le loro macerie vengono sparse sotto il vomere, o sotto il piccone della vite. Incapaci di demolire le antiche fondamenta, furono ricoperte di terra; ed ora una vegetazione poco attiva, ma utile, rende ormai quasi impossibili gli scavi.

Al tempo di Pirro Ligorio molti di questi monumenti erano quasi completi; altri mostravano tracce delle loro fondazioni fuori terra; e il piano che ha dato nel suo complesso, se non del tutto corretto, non deve essere respinto alla leggera. Piranesi ne fece poi un

altro, fatto in parte con materiali pregiatissimi e su disegni fatti con grandissima cura da uno dei nostri più famosi architetti francesi (1). Quest'opera del Piranesi è carica di moltissimi restauri, talvolta ingegnosi, ma più spesso azzardati, e che l'ardente fantasia di quest'uomo, al quale non si può rifiutare il genio, gli fece concepire a scapito della comodità e della verità. Queste discrepanze hanno talmente offuscato le nozioni che avevamo sull'occhio di Adriano che è diventato sempre più difficile formarsene

---

(1) M. Gondoin, autore del nostro monumento moderno più perfetto, la Scuola di Chirurgia. Questo artista, uno dei più ardenti propagatori del buon gusto in architettura, aveva preso così tanto impegno nell'opera di restauro di Villa Adriana, che fece un secondo viaggio in Italia, con l'intenzione di acquistare la porzione di terreno che contiene la parte più bella di queste rovine. Non riuscendo a mettersi d'accordo con i proprietari, si dedicò assiduamente a rialzare pianta e prospetti di queste antiche costruzioni, molto meglio conservate di quanto non siano attualmente. Ho visto questi disegni originali, carichi di dimensioni. E, dopo la recente morte di questo famoso studioso, una parte di essi è stata ritrovata nei suoi portafogli.

un'idea esatta. Potremmo tuttavia, con tutti i documenti che possediamo, fare un lavoro meno oscuro, e quindi più soddisfacente; ma ciò richiederebbe un'indagine tanto lunga quanto dolorosa. Se ne ho riconosciuto subito l'importanza e l'interesse, ne ho stimato anche l'estrema difficoltà. Non descriverò quindi questi edifici così vari e così numerosi. Li esaminerò rapidamente; e mi limiterò ad alcune considerazioni generali, e ad un piccolo numero di fatti particolari estratti dal prezioso manoscritto di Pirro Ligorio (1).

L'ingresso principale della *villa* si affacciava sul ponte Lucano e sulla via Tiburtina; lì conduceva una strada, di cui sono ancora visibili i resti.

---

(1) Lo stesso Gondoin copiò questo manoscritto, che faceva parte di una raccolta in trenta volumi, la cui descrizione può essere vista nel Catalogo dei manoscritti della Bibliot. di Torino, vol. II, pag. 340. La pianta della Villa Adriana, rilevata da Pirro Ligorio, fu incisa in grandissima scala, e pubblicata con una succinta descrizione, da Franc. Contini. Essendo la prima edizione diventata molto rara, una seconda edizione più piccola fu realizzata nel 1751.

Crediamo di riconoscere questo ingresso in due massi di muratura distanti 75 piedi l'uno dall'altro, che si incontriamo ai lati del sentiero, prima di arrivare al recinto moderno.

Uno di questi massicci è rimasto quasi interamente (Fig. 31). È a base quadrata, composta da pietre grandi e ben accostate; ha due tese su ciascuna delle sue facce, alte sei tese, compreso il coronamento. La parte inferiore, che costituiva la base; era vuota e offriva una stanza di 8 piedi quadrati. L'esterno era ricoperto, come la sommità, da tavole marmoree, di cui si vedono le tracce delle sigillature nella pietra. Questa base sostiene un basamento, o piedistallo, i cui profili sono di ottimo gusto, e le cui facce erano decorate con bassorilievi di cui si vedono ancora i frammenti: quello meglio conservato, offre la figura di un uomo nudo che regge un cavallo per la briglia.

Questo piedistallo sorreggeva un gruppo di figure, una statua equestre o una quadriga? Quest'ultima supposizione è poco probabile, poiché il quadrato del pianoro superiore non era

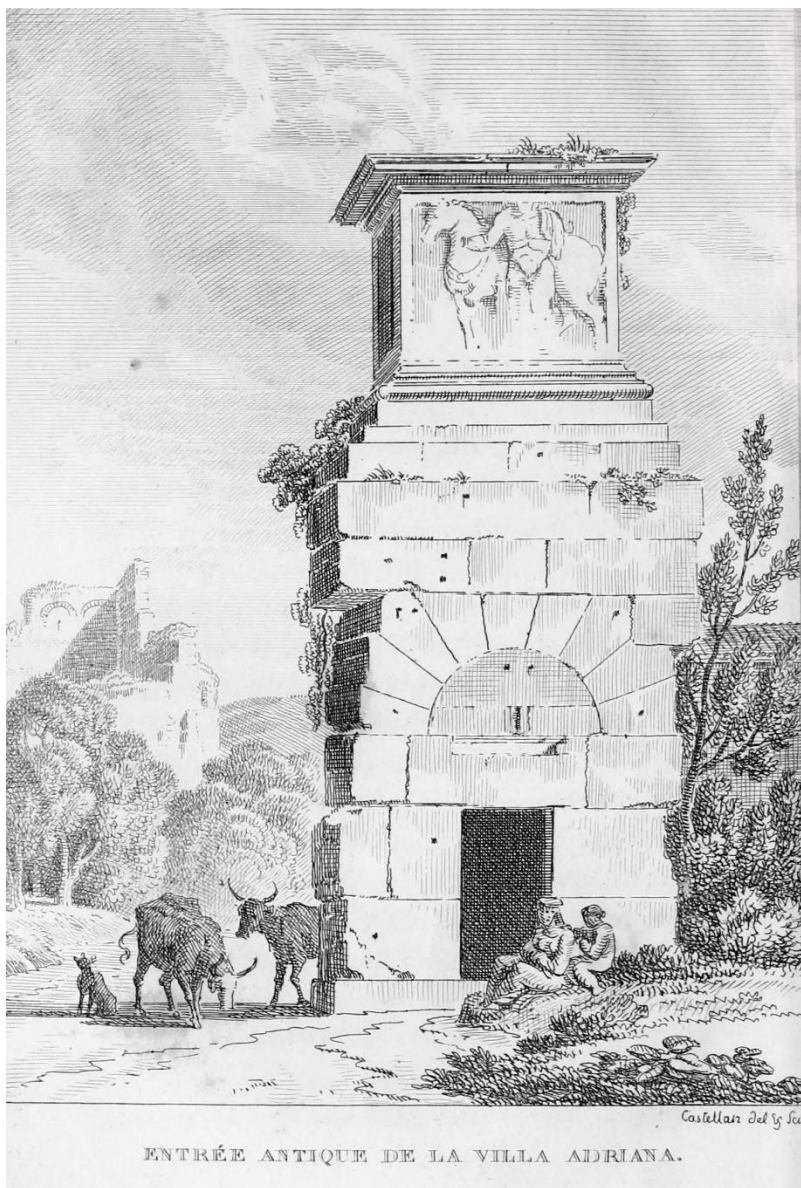



Figura 31

largo nove piedi. Trofei come quelli di Mario avrebbero completato questo monumento in modo più adeguato. O forse era sormontato da treppiedi dove si potevano accendere i fuochi delle lanterne durante la notte?

Comunque siano, questi monumenti fornirono al moderno e abile architetto della villa Borghese il motivo con cui decorò il portone d'ingresso di questa magnifica casa di piacere. Ma proseguiamo il nostro primo itinerario verso quello dell'imperatore Adriano.

Entrandovi, l'oggetto più notevole, che per primo si presenta alla vista, è un altissimo muro che domina il Pecile, un doppio portico lungo quasi 700 piedi, anticamente ornato di pitture, come quello di Atene, e appoggiato da ciascun lato su questo muro, la cui direzione è da est a ovest, ed è così alto che forniva ombra a quasi tutte le ore del giorno. Questo muro si trovava tra due piazze anch'esse circondate da portici. Quello che esisteva sul lato sud conserva ancora la forma di un parallelogramma terminante alle estremità in archi molto appiattiti. In mezzo a questo vasto cortile si vedevano dei muretti che

formavano il recinto di uno stagno, secondo coloro che dissodarono questo terreno per piantarvi la vite. La piazza rivolta a nord era vaga e circondata da mura irregolari che sembravano essere state costruite solo per mantenere la pendenza del terreno alla stessa altezza.

È nel Pecile, e in una stanza che esiste ancora, che Adriano riunì studiosi, artisti e filosofi; e gli piaceva sentirli conversare lì, o anche discutere lì, come era consuetudine ad Atene. Si comunicava da un luogo all'altro mediante doppie scale, i cui pianerottoli corrispondevano a tre corridoi posti uno sopra l'altro e che poggiavano su mensole aggettanti. Le porte delle stanze si aprivano tutte su questi corridoi senza alcuna comunicazione tra loro. Le chiamavano le *cento camarclle*; e si sostiene che servissero come alloggio per le guardie pretoriane.

La Biblioteca non era lontana dal Pecile. Tutto ciò che rimane è un muro dove erano state ricavate venticinque nicchie per le statue.

Su una collina vicina sorgeva un magnifico teatro. Vi furono rinvenuti frammenti di quarantotto statue; e si possono ancora vedere le gradinate, il boccascena e altre parti in discreto stato di conservazione. È addirittura tra tutti i teatri antichi, ad eccezione di quelli di Pompei ed Ercolano, quello meglio conservato.

Volgendoci verso sud incontriamo i detriti dei portici che conducevano alle terme, dove si riconoscono gli ambienti che servivano da bagni turchi, quelli dove ci si spogliava, ecc.

Raggiungiamo poi l'Accademia e il tempio di Apollo e delle Muse che era decorato con colonne di marmo pario. Nelle vicinanze, in un luogo dove venivano tenute le bestie feroci, abbiamo trovato, sotto papa Alessandro VI, le statue delle nove Muse che abbiamo visto nel Museo Reale di Parigi. Nella zona circostante tutto il terreno è coperto. macerie degli edifici dell'Accademia, e case intervallate da giardini e fontane, dove era stata condotta l’acqua Marcia e quella dell'Anio.

Da lì un portico conduceva alla parte della villa detta Liceo, luogo destinato agli studi

filosofici, dove abbiamo rinvenuto un gruppo di Pan e Siringa.

Dopo aver messo piede sulle fondamenta di un'esedra e delle terme, arriviamo al Canopo, uno degli ornamenti più belli di questi luoghi. In questa parte la valle era stata scavata per una grande lunghezza, in modo da formare una vasta naumachia dove si realizzava la rappresentazione di combattimenti marittimi. Ad una delle estremità si vedono i ruderi di un tempio a forma di conchiglia, dedicato a Nettuno, chiamato Canopo dagli egiziani. Vi furono ritrovati anche un cavalluccio marino, attributo di questo dio, e una grande quantità di figure di divinità egizie, che furono trasportate al Museo del Vaticano, nella stanza chiamata per questo motivo Canopo.

Dirigendosi verso est, troviamo un'altra valle dove gli antiquari credono che si trovassero i deliziosi boschi di Tempe, i Campi Elisi e l'ingresso ai luoghi infernali.

La mia opinione è che gli scavi decorati con pitture e sculture, dove si celebravano certi misteri spaventosi per coloro che non vi erano

iniziati, che questi passaggi e stanze sotterranee, non erano altro che le cave da cui si estraevano i materiali destinati alla costruzione dei corpi di fabbrica della villa. Vi si arrivava attraverso tre aperture che, secondo Pirro Ligorio, indicavano il cammino verso le tre parti del mondo, l'Asia verso est, l'Africa verso ovest, e l'Europa verso nord. Si percorrevano lunghi corridoi formanti una sorta di labirinto, i quali conducevano tutti ad un'immensa caverna piena d'acqua, dalla quale sorgeva il trono o corte delle divinità infernali.

Secondo l'idea che gli storici ci danno degli ultimi anni di Adriano, e della sua crudeltà di cui esistono numerose prove, si sarebbe tentati di credere che egli non si sia limitato ad allestire la scena, ma che l'abbia popolata di attori; e che, non contento dei supplizi, li fece esercitare sui miserabili cristiani (1) che ivi furono martirizzati. Crediamo tuttavia che Adriano, meno barbaro degli altri imperatori, si accontentò di rappresentazioni teatrali nel genere dei nostri melodrammi; o piuttosto che qui si trattava soltanto delle iniziazioni e dei misteri dell'Egitto, dove tutto il prestigio della

fantasmagoria moderna serviva a colpire la fantasia degli iniziati, a esercitarne la pazienza e a portare alla luce la prova: il loro coraggio e la loro discrezione, una sorta di ciarlatanismo spesso rinnovato, e da cui la fisica sperimentale ha fatto sparire tutto il meraviglioso.

Del resto, quello che chiamiamo l'ingresso degli inferi non è altro che un criptoportico, una specie di grotta scavata nella roccia (Fig. 32), decorata con pietre e stalattiti, sul fondo della quale terminava un acquedotto attraverso il quale arrivavano le acque e sfociava in un bacino che non esiste più. Gli ingressi laterali aperti nella roccia, e la cui decorazione esterna è interamente distrutta, conducevano, attraverso un corridoio circolare largo 7 piedi, nella stanza che precede la grotta, e il cui ingresso principale, largo 18 piedi, è coronato da una volta a botte che offre un arco ribassato; ma le porte laterali sono semicircolari, così come il porticato sul retro, sotto il quale le acque formavano una

---

(1) I cristiani subirono persecuzioni sotto Adriano. Tra gli altri citiamo il martirio di Santa Sinforosa e dei suoi sette figli. (Fr. Martio, Hist. di Tivoli.)

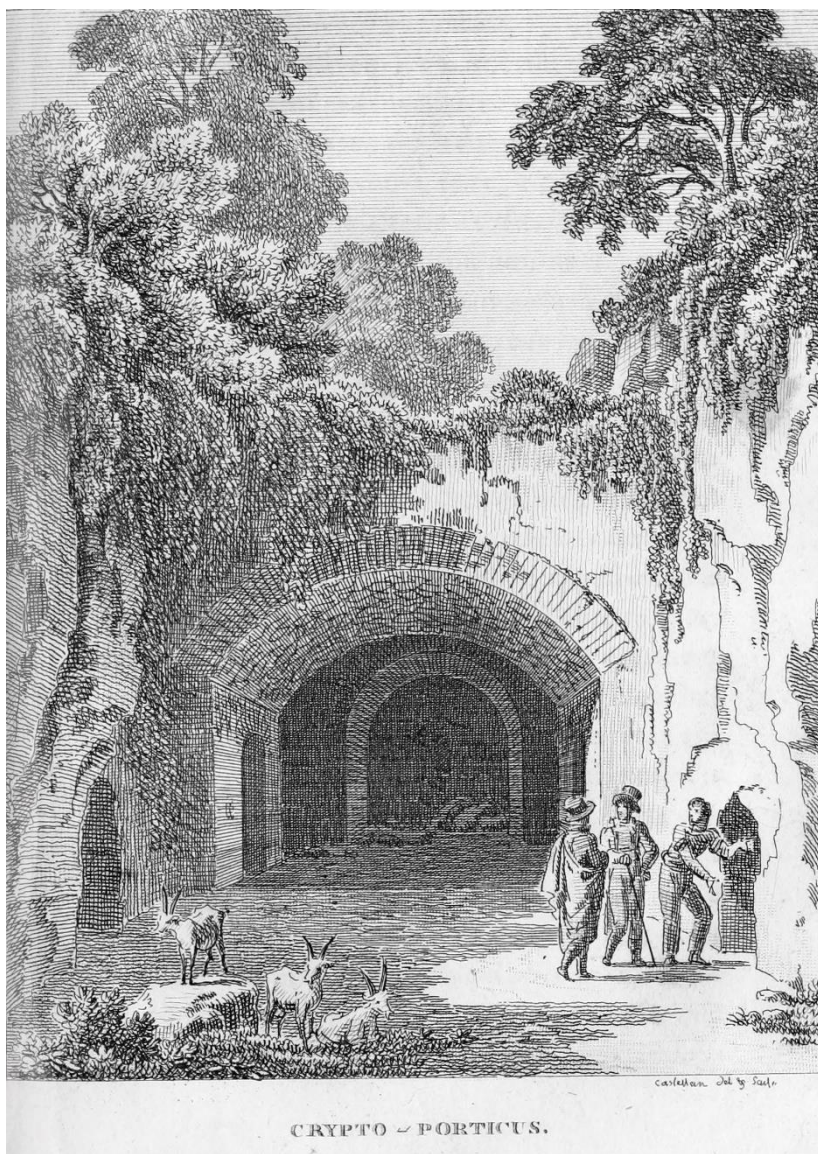



Figura 32

cascata alta circa 2 piedi.

Infine, verso sud e all'estremità della villa, riconosciamo i resti del Pritaneo. Era composto da vasti edifici, dove l'imperatore aveva ospitato i soldati invalidi, suoi antichi compagni d'armi. C'erano anche soffitte, cantine e altri magazzini per ogni genere di vettovaglie. Sempre nei dintorni e in mezzo a bellissimi giardini furono eretti monumenti funerari per le persone morte nella villa; e vi fu scoperta una grande quantità di olle cinerarie.

Per il resto, questo luogo non offre altro che un insieme di rovine antiche e moderne. Lì fu costruito un castello, poi bruciato e raso al suolo, e una chiesa eretta con materiali preziosi che cambiavano forma col cambio d'uso. Perché, è triste a dirsi, i cristiani hanno fatto qui quasi altrettanto danno dei barbari, strappando il marmo con cui erano ricoperti o pavimentati questi edifici, rimuovendo le colonne e mutilando i bassorilievi e le statue. Basta scavare in giro fra questi monumenti per giudicare i materiali che furono usati per adornarli; perché tutto ciò che poteva essere

rimosso è stato rimosso, e tutto ciò che rimane è il nucleo delle costruzioni, che generalmente è costituito da mattoni, o piccole pietre unite tra loro da uno stucco o malta indistruttibile.

Abbiamo già detto che ai tempi di Pirro Ligorio, cioè intorno al 1550, erano ancora in piedi diversi edifici. Ne cita uno chiamato la Ruota, per la sua forma bizzarra, e che era di rarissima magnificenza. Il fregio, sorretto da colonne di colore giallo antico, offriva bellissime sculture rappresentanti giochi di mostri marini con donne e bambini. Abbiamo visto anche carri trainati da animali di ogni genere, come tori, capre, cani, elefanti, aquile, cigni, e perfino passeri e farfalle: erano guidati da piccoli geni alati, emblema ingegnoso del potere dell'amore su tutti gli esseri che sa domare, addomesticare o animare. Questi graziosi bassorilievi, che senza dubbio diedero a Raffaello l'idea di composizioni dello stesso genere, furono trasportati in vari luoghi. Alcuni servono da ornamento sulle facciate delle case di Tivoli; altri erano stati acquistati dal cardinale di Ferrara, e dal duca d'Alba che ne mandò

alcuni in Spagna; infine li vediamo nel giardino Farnese in Trastevere, e in diversi uffici.

All'epoca in cui Pirro Ligorio vide la pianta della villa, furono scoperte le fondamenta di un *triclinium*, una sala da pranzo, che furono poi coperte per piantarvi viti. La pianta di questo edificio formava un decagono; le pareti erano rivestite di marmi vari, a scomparti; al posto delle colonne c'erano cariatidi tre volte più grandi del naturale, e che poste agli angoli della stanza sorreggevano i cornicioni. Una di esse esisteva ancora, le sue vesti, di marmo nero, e lavorate con molta delicatezza, imitavano vele trasparenti; i piedi e le braccia erano di marmo rosso. I mosaici ricoprivano il pavimento e la volta. Questi ornamenti erano arricchiti dai colori più vivi; si vedevano medaglioni il cui fondo era scuro, con figure o animali di colore bianco, e imitanti cammei; altrove, meandri verdi, gialli, rossi e azzurri formavano le cornici. Pirro Ligorio parla altrove di un pavimento a mosaico, fondo verde e azzurro, che imitava un prato appena falciato; accanto ad un altro dove si vedevano fiori seminati a casaccio su fondo bianco.

Saremmo infine tentati di mettere in dubbio gran parte delle descrizioni dell'architetto napoletano, che talvolta abusò, è vero, della credulità dei suoi lettori, se non scoprissimo, non solo qui, ma in molti altri cantoni d'Italia, prova della sorprendente magnificenza degli antichi.

Tuttavia era difficile orizzontarsi in mezzo a tante rovine dalle forme spesso bizzarre; e avendo gli storici trascurato di indicarci il loro nome e il loro uso, ci saremmo ridotti a semplici congetture, se, nel costruire tutti questi edifici, non si fosse impiegato un mezzo semplicissimo per perpetuarne la memoria, purché ne fosse rimasta una minima traccia. Questo metodo consisteva nello stampare sui mattoni di cui erano ricoperte quasi tutte le pareti, il nome del monumento per il quale erano stati realizzati, nonché l'epoca di costruzione, il nome dei consoli e perfino quello del vasaio (1).

Questi caratteri, incisi sui mattoni, indicano addirittura un edificio di cui non avremmo avuto conoscenza, perché non designato nella descri-

zione di Spartien. Voglio parlare del Cinosarge, riproduzione di un monumento che esisteva ad Atene. Si trattava di una specie di palestra così chiamata perché nel momento in cui si offriva un sacrificio agli dei Lari e ad Ercole, un cane affamato portava via una coscia della vittima.

Se l'impronta tracciata sui mattoni ha permesso di restituire a ciascuno dei monumenti di Villa Adriana il proprio nome, è quasi inutile per dedurne la disposizione; e non ne possiamo nemmeno determinarne il disegno o i limiti in modo esatto.

Abbiamo già detto che non esiste regolarità nell'ordine generale di questi edifici; e le loro rovine sembrano seminate a casaccio. Adriano, le cui opere di pittura e scultura Victor paragona a quelle di Policleto ed Eufranore, era il suo proprio architetto come si sostiene? Se fosse

---

(1) Pirro Ligorio raffigura l'iscrizione su uno dei mattoni come segue:

SERVIANO • III • ET • VARO • COSS

OPVS • DOLEAR • F • AELIVS • DIONISIUS

DELIC • CANOP1 • AV G • N

così, potremmo giudicare dalla disposizione della sua casa di piacere, che questo principe meritava le critiche e gli scherzi di Apollodoro, un artista tanto abile quanto sincero, che si permise di criticarlo, e per questo fu punito crudelmente.

Lo scopo di Adriano era quello di imitare i monumenti che aveva notato e senza dubbio disegnato in vari luoghi; non c'era, mi sembra, altro merito se non quello di disporli secondo un piano regolare, naturalmente, e che potesse produrre un grande insieme. Ma non possiamo concedergli nemmeno questo vantaggio. Questi edifici presentano disparità scioccanti tra loro: parti diritte sono supportate su porzioni circolari; un monumento ne penetra un altro formando angoli acuti o ottusi; altri sono vicini e non sono paralleli tra loro; la pianta generale somiglia più ad un labirinto, ed al risultato delle combinazioni di una mente malata, piuttosto che di una testa ben organizzata. Infine si direbbe che solo il caso ha presieduto a tutta questa faccenda; e questo sarebbe il caso dei disegni sistemati prima regolarmente sulla scrivania di

un architetto, e che un colpo di vento avrebbe gettato alla rinfusa e sparso sul pavimento.

Abbiamo già notato lo stesso disordine negli edifici della città di Pompei e altrove; ma da nessuna parte ciò ci ha scioccato così tanto come qui. Non si dica che le disuguaglianze del terreno ne furono la causa, perché si ebbe molta cura, quando fu necessario, di livellarlo o sostenerlo su immense sottostrutture. Né bisogna credere di aver cercato il piacere del colpo d’occhio, poiché si può rendere pittoresca la composizione senza gettarla nel disordine.

Dovremmo quindi considerare ciascuno dei monumenti di questa villa isolatamente l'uno dall'altro, senza tener conto della rispettiva posizione; e fare lavori di restauro specifici su ciascuno di essi. Stiamo indicando questo programma a qualche giovane architetto colto ed entusiasta, che possa farsi un nome attraverso questo nuovo modo di considerare questa aggregazione di monumenti. Occorre soprattutto distinguere chiaramente gli oggetti che presentano un'analogia tra loro, che appartengono allo stesso edificio; e tutto ciò che

non potesse essere collegato ad esso in modo indubitabile o probabile, verrebbe considerato come facente parte a parte, destinato ad altro uso, o magari costruito a posteriori e in tempi molto successivi.

Siamo sicuri che tutte queste costruzioni siano state erette o nello stesso tempo, o nell'intervallo di tempo trascorso da Adriano ai giorni nostri? Sappiamo che Antonino Pio e Marco Aurelio operarono sullo stesso terreno (1). E quando fu abbandonato dai sovrani, divenne successivamente proprietà di diverse famiglie che se lo spartirono. Ciascuna di esse stabilì la propria residenza in porzioni di questi monumenti, e senza dubbio fece riduzioni o aumenti secondo il suo gusto o convenienza, senza tener conto della pianta o della distribuzione originaria.

Che diremmo di un architetto che inserisse nel piano generale del Louvre le caserme e perfino le case costruite solidamente quasi quanto le

---

(1) Pirro Ligorio dice che tubi di piombo rinvenuti da tempo immemorabile portavano il nome di questi imperatori.

case costruite solidamente quasi quanto questo palazzo, e che un tempo ingombravano il cortile e gli spazi circostanti? Lo stesso varrebbe per chi includesse nel progetto della villa Adriana una chiesa medievale eretta sulle rovine del Pritaneo, ed altre costruzioni sicuramente successive al secolo di Adriano.

Bisogna quindi, lo ripetiamo, distinguere attentamente le epoche. E questo non è così facile come si potrebbe pensare; perché il modo di costruire dei Romani sotto gli imperatori si è perpetuato con poche differenze fino ai nostri giorni, per quanto riguarda la materia dell'arte. Sarebbe quindi necessario includere nella sua opera solo quegli elementi che in un certo modo portano il carattere e lo stile del secolo di Adriano, l'ultima epoca classica delle arti antiche. Questa ricerca sarà senza dubbio difficile, ma sono convinto che si sarebbe ricompensati per il proprio lavoro con scoperte e conoscenze molto preziose sugli usi, i costumi e persino la storia dell'antichità (1).

Quanto a me, semplice viaggiatore, più curioso che colto, meno desideroso di imparare

che di godere, cosa ho provato alla vista di questo immenso mucchio di rovine? Dopo aver interrogato con curiosità tutte le parti, quali idee, quali sentimenti hanno fatto nascere nella mia anima? Che frutto ho ricavato, in una parola, dalla mia escursione a villa Adriana? Lo ammetterò? Ho trovato solo stanchezza, noia e tristezza.

Infatti questa località, un tempo arricchita dalle mani del genio, e poi sconvolta da quelle dell'ignoranza, sembra non riuscire nemmeno a coprirsi d'erbe e di fiori che formano il ricco manto con cui la natura adorna la terra per copri-

---

(1) Questo lavoro è stato intrapreso da MM. Guenepin, Huyot e A. Leclerc, pensionati del Re all'Accademia di Roma. Stabilita la pianta del Piranesi a doppia scala, riconobbero tutte le parti di questa pianta la cui esistenza non può essere contestata. Notarono anche attentamente i prospetti e le sezioni di tutti questi monumenti. Ottenni, ma troppo tardi per trarne tutto il vantaggio che avrei desiderato, la comunicazione di questa preziosa opera, la cui pubblicazione farebbe grande onore a questi artisti.

re le tracce di distruzione.

Non vedo più qui né i capolavori dell'industria umana, né le meraviglie della vegetazione attiva e abbondante. Alcune olive, viti a polpa chiara, vigne poco produttive; magre spighe di grano ed erba secca, questi sono i doni della natura! Alcuni casolari, addossati a tratti di antiche mura, sostituiscono il palazzo dei Cesari. Acque stagnanti e dall'odore fetido languiscono negli stessi luoghi dove un tempo scorrevano acque limpide attraverso condotte di marmo. Infine, il grido rauco e lamentoso dei rapaci è l'unico rumore che si sente in mezzo a questo deserto pietroso e arido.

Lasciamo questa tomba delle arti antiche; diciamo addio a Tivoli; e affrettiamoci a ritornare a Roma dove vedremo le arti moderne emergere dalla culla, elevarsi all'altezza più sublime, e di lì diffondere la loro felice e fruttuosa influenza sul resto dell'Europa.

LETTERA XLI.

Gioco del porco. - Caccia, pesca, produzione naturale. Acque sulfuree. - Villa di Mecenate.

Tivoli.

Basta vedere più persone muoversi con entusiasmo e nella stessa direzione per lasciarsi condurre sui loro passi: è così che mi sono lasciato condurre meccanicamente in una delle piazze della città, dove la folla si era già radunata. Lì si è svolta una scena che ha suscitato risate, applausi e forti complimenti da parte degli spettatori. Ho chiesto: mi hanno detto che giocavano *al porco*. Questi divertimenti popolari che dovunque sono simili nella sostanza, ma la cui forma e i particolari variano così come i paesi, i costumi e il carattere degli abitanti, sono dominio del viaggiatore curioso e attento.

Ci sono quei giochi che, pur essendo crudeli e sanguinari, possono essere tollerati, perché esercitano abilità e coraggio, e perché familiarizzano col pericolo. Sono quelli dove gli

uomini combattono contro animali feroci o furiosi. Ma abbiamo ampliato ulteriormente questa immagine del combattimento, incoraggiando e persino costringendo gli uomini a combattere e a tagliarsi la gola a vicenda. Sappiamo che il circo di Roma offriva spettacoli di questo genere, con grande soddisfazione della moltitudine, la quale aveva un tale furore per ciò che si limitava a designare sotto il nome di giochi, che la professione del gladiatore venne nobilitata al punto di essere esercitata, malgrado le difese di Augusto, da cavalieri, anche da senatori, e perfino da donne che affrontavano l'onta e il pericolo di tali combattimenti tanto indecenti quanto disumani.

È nella natura dell'uomo preferire i giochi in cui si mette in pericolo; e comprendiamo questo sentimento senza poterlo lodare o spiegare. Ma è insolito che ci piaccia vedere soffrire i poveri animali, spesso di natura timida e pacifica; e che, con freddezza e senza alcun rischio per noi stessi, li eccitiamo a combattere e a mutilarsi, e godiamo della loro lunga agonia; infine, che siano usati come obiettivo per esercitare una barbara abilità.

Il gioco di cui parlerò, seppur di quest'ultimo tipo, è meno crudele che risibile; e non è privo di rischi per i giocatori. Ecco in cosa consiste:

Un maiale ne è il soggetto e la vittima. È ornato di nastri e dipinto in vari colori; lui porta un campanello appeso al collo. Si tratta di inseguirlo, abbatterlo e catturarlo, cosa piuttosto difficile per i cacciatori, poiché sono privati della capacità di vedere e di camminare. Ciascuno di essi, infatti, è racchiuso in uno stretto sacco di tela spessa e priva di trasparenza, che viene legato sopra le loro teste, in modo da formare una barriera che deve proteggerlo dai colpi a cui sarebbe esposto. Sono riservati due fori per far passare le braccia e lasciarle libere. Vestiti in questo strano modo, i cacciatori sono disposti in cerchio e ad una certa distanza l'uno dall'altro; armati di bastoni sono pronti, quando il maiale viene liberato, a rincorrerlo. Non appena il campanello rileva la presenza della preda e li avverte (il suono si avvicina), li vediamo tutti muoversi e lanciarsi in avanti a balzi perché, non potendo camminare, sono obbligati a saltare anche con entrambi i piedi; il minimo ostacolo, il minimo urto li fa barcollare

e, se si incontrano, cercano reciprocamente di allontanarsi dall’obiettivo e di essere catapultati nell'arena.

Tuttavia, l'animale scontroso, spaventato dalle grida della folla, galoppa pesantemente e fa zigzag per sfuggire a chi lo minaccia: fugge dall'uno, si avventa sull'altro, si scontra con lui, lo rovescia; poi fa una nuova deviazione, cerca di sfondare il cerchio degli spettatori che lo respingono nel recinto, e lo consegnano all'inseguimento dei battitori: questi, attratti dal suono della campana, si radunano saltellando attorno all'animale, vanno per colpirlo, ma i bastoncini si incrociano nell'aria, tintinnano nelle loro mani, talvolta si perdono; e, invece che sulla campana, i giostranti arrivano solo alle spalle dei propri compagni.

Si giudichino le risate degli spettatori, quando vedono queste borse animate iniziare una discussione, schermare ciecamente e ferocemente l'una contro l'altra, inciampare, rotolare sulla sabbia, rialzarsi solo con grandi difficoltà, e ritornare alla carica facendo delle contorsioni molto strane, soprattutto quando il

maiale è nella mischia, e tutti si preparano ad afferrarlo.

Questo è l'oggetto della contesa; e il povero animale appartiene a chi lo ha afferrato o gli ha fatto mordere la polvere. Molto spesso il vincitore invita i suoi compagni, e anche i giudici del combattimento, a un grande pasto, dove tutti, bicchiere in mano, dimentichi dei colpi ricevuti, si impegnano a tenere alta la fama dei vigneti di Tivoli; e, per non smentire il proverbio, si finisce per rappresentare in modo naturale la scena degli antichi trombettisti.

Del resto a Tivoli in genere si mangia bene; la caccia offre un'ampia varietà di uccelli e animali selvatici. Le rocce cavernose che sostengono le case del paese servono da asilo a stormi di piccioni molto famosi. Le acque del fiume, anche se su un fondo molto irregolare, forniscono ancora diverse specie di pesci. Tutti i ripidi pendii delle colline sono ricoperti di ulivi, il cui numero si stimava, nel XVII secolo, in più di settantamila; ed altri alberi da frutto, soprattutto peri e fichi di specie molto diverse. Le viti crescono lì in pergolati, ed è lì che si

raccoglie quest'uva chiamata *pergolese*, e che, fino al mese di gennaio, si conserva fresca appesa alle sue viti. Le cime dei monti sono ricoperte di storace odorosi, da cui sgorga un succo resinoso, molto apprezzato per guarire le ferite. Si vedono lì inoltre terebinti, enormi cespi di mirti e una raccolta di piante e fiori profumati. Le api raccolgono lì il miele molto pregiato; e queste stesse piante servono di pascolo alla selvaggina, e danno alla sua carne un sapore eccellente.

Non è quindi senza ragione che Orazio, Strabone e Plinio lodano la sorprendente fertilità del territorio di Tibur. Fornisce inoltre tutti i materiali necessari per la costruzione; il lime è particolarmente buono; e vi sono cave di questa famosa pietra tiburtina oggi conosciuta con il nome di travertino. Dobbiamo alla buona qualità di questa pietra, anzi di questo marmo, la conservazione del Colosseo, del Pantheon, e di un'infinità di altri monumenti antichi; e servì a costruire l'immenso edificio del Vaticano, accanto a quasi tutti gli altri monumenti della Roma moderna. Inoltre possiamo dire con gli antichi:

De Tiburtino marmore Roma nitet.

Ciò che conta molto di più per gli abitanti di Tivoli è l'estrema bontà dell'aria, di cui hanno parlato innumerevoli autori. Gli antichi dicevano che avesse la virtù di riportare l'avorio, brunito e ingiallito dal tempo, al suo candore originario.

Properzio e Marziale alludono a questa proprietà per irridere le pretese delle bellezze ormai superate, consigliando loro di esporsi all'aria fresca di Tivoli per sbiancare la loro carnagione.

Le acque sulfuree, che gli antichi chiamavano *Albulae*, attraversano la pianura ai piedi di Tivoli, verso la strada per Roma. Augusto, come abbiamo già detto, vi aveva fatto costruire delle superbe terme. Al tempo di Costantino ne furono ricavate diverse bellissime colonne serpentine, con le quali questo imperatore decorò la basilica di Santa Sofia a Costantinopoli. Molto tempo dopo ritrovammo, tra questi ruderi, antiche colonne verdi utilizzate da Papa Paolo III nel suo palazzo, e da Giulio III per la sua villa presso la Porta Flaminia.

Esistevano anche templi o cappelle dedicati a diverse divinità, e in particolare a Igea, figlia di Esculapio, e dea della salute: lo testimoniano diverse iscrizioni.

Già gli antichi popoli del Lazio avevano dedicato un bosco e una fontana presso questo lago al dio Fauno che lì pronunciava oracoli che venivano a consultare da tutte le parti d'Italia. Il re Latino vi ricorse prima di acconsentire al matrimonio di Lavinia con Turno. E si vedono ancora le fondamenta di un tempio rotondo, sul quale fu costruita una casa.

Successivamente l'uso di queste terme andò perduto; e gli argini che contenevano le acque, essendosi rotti, inondarono la pianura, e formarono una palude fetida, coperta di germogli di erbacce, e che servì per lungo tempo come tana per cervi, capre selvatiche e cinghiali che vi si venivano a cacciare..

Nel 1546 il cardinale Ippolito d'Este, allora governatore di Tivoli, fece prosciugare queste paludi, restringendo le acque nel letto che ancora le contiene e che ne determina il corso verso il Teverone. Furono abbattuti i boschi

cedui che ostacolavano il percorso, dove i briganti tendevano imboscate per attaccare i viaggiatori. La campagna fu così liberata dalle acque superflue che la rendevano malsana; l'atmosfera divenne pura come prima; e la gente veniva anche lì per cercare la cura per diverse malattie. Le qualità medicinali di queste acque sulfuree, rilevate dalle testimonianze di Plinio, Svetonio e Galeno, sono state descritte da diversi medici moderni (1).

Tuttavia, questa porzione di terreno non può essere ancora restituita alla coltivazione, essendo troppo carica di zolfo; ma forma ottimi pascoli: e se ne estrae una specie di schiuma leggera e spugnosa che si chiama *testina*, che serve in architettura per fare volte e cornicioni. Nel lago sulfureo troviamo anche grossi pezzi di

---

(1) Tra gli altri di Andrea Bacci, in una Memoria stampata nel 1564; e da Tommaso Neri, nella sua opera intitolata: *De Tiburtini aeris salubritate*. Gio. Suares, medico di Tivoli, afferma che la virtù di queste acque attualmente non è molto attiva. Nelle analisi che ne fece trovò molto zolfo e un sale alluminoso, uniti ad una terra argillosa.

selenite (tarlari) che vengono utilizzati nella decorazione di fontane e grotte di giardini.

Questo laghetto, presso il quale si vedono i ruderi delle antiche terme, si fa notare dai viaggiatori per le sue isole galleggianti formate dai resti di vimini, giunchi e altre piante che crescono sui suoi bordi, e che si uniscono in massa per mezzo del tartaro o l’allumina di cui si caricano le acque, e acquistano anche consistenza sufficiente per portare pesi considerevoli

L'infiltrazione di queste acque lascia sulle sponde del fiume una quantità di sassi di grana finissima, di candore abbagliante, che prendono la forma di arance, semi di coriandolo, confetti ed altri piccoli oggetti ricoperti di zucchero. Questi giochi della natura ingannano la mano e l'occhio; solo il gusto può riconoscere l'impostura: ed è un grande divertimento per i bambini, che chiamano queste false caramelle *confetti*, caramelle Tivoli.

Al ritorno in città, due oggetti di grande interesse, che costituiscono una nuova testimonianza della magnificenza e del buon

gusto degli antichi e dei moderni, la casa delle delizie di Mecenate e la villa d'Este, invitano il viaggiatore ad esaminarli con particolare attenzione. Sono richiesti gli sforzi congiunti di conoscenza e immaginazione per formarsi un'idea quasi esatta del primo. L'altro, meglio conservato, è però solo l'ombra, per così dire, di ciò che fu al tempo di questa famiglia d'Este, ormai estinta, ma la cui memoria durerà quanto i versi dell'Ariosto; questi versi tuttavia fanno più onore al poeta immortale che ai principi che poco apprezzarono l'elevazione del suo animo e dei suoi talenti (1).

Queste lunghe terrazze, questi eleganti portici, solitari e silenziosi, queste fresche grotte; soltanto nei giardini siamo distratti dal fruscio delle fronde e dal lieve mormorio delle acque che, un tempo, soggette alle capricciose leggi dell'idrostatica, sgorgavano o ricadevano a cascate, e scorrevano sui rivestimenti in madrepore, madreperle, perle e conchiglie. Ora, abbandonate al proprio percorso, seguono la pendenza e le asperità del terreno, perdendosi tra le radici degli alberi e in fondo agli anfratti che si sono scavati. Il lusso della natura ha sostituito

quello della sontuosa vanità degli antichi proprietari; mentre i marmi si sgretolano, gli enormi cipressi piantati in questi giardini continuano a crescere, a sollevarsi, e a cercare tra le nuvole il fulmine che spesso ne ha infranto le alte teste piramidali. Finalmente il tempo vittorioso comincia a segnare questi luoghi con il sigillo della sua formidabile potenza che ha così crudelmente gravato sulla villa Mecenate di cui andiamo a disputare le spoglie.

---

(1) Sappiamo che l'Ariosto presentò il suo poema al cardinale Ippolito d'Este, il quale gli disse semplicemente: *Messer Lodovico, dove mai avete pigliato tante Coglionerie?* Inoltre, per aver illustrato questa casa, benché fosse liberale e magnifica, non ottenne che una piccola rendita appena sufficiente a non morire di fame, 500 sterline. Questo è tutto, dice il signor Ginguené, nella sua Storia Letteraria d'Italia, il prezzo dei suoi lunghi servizi, dei pericoli a cui fu esposto per questa famiglia, e delle sue opere immortali. Inoltre non possiamo biasimarlo per aver preso come motto un'arnia in cui un vecchio ingrato cacciava o distruggeva le api con il fumo di un fuoco di paglia, per estrarne il miele; con la semplice parola: *Ex bono malum*, il male per il bene.

Il pensiero corre avanti e penetra volentieri nei tempi antichi. Gli piace soprattutto pensare a quei giorni fortunati in cui il primo proprietario di questi luoghi godeva dei piaceri di una vita alla quale era così fortemente legato, che lui stesso disse:

Mi si renda impotente,
senza gambe, gottoso, con un braccio solo;
purché insomma viva: mi basta, sono più che contento.

Del resto è provato che Mecenate seppe fare un uso nobile e generoso della sua esistenza e delle sue ricchezze. La sua compagnia, composta da Augusto, Orazio, Virgilio e dagli uomini più famosi del suo tempo, ben si prestava a fargli amare una vita trascorsa così piacevolmente. Il vantaggio del sito, il magnifico sviluppo di vasti e bellissimi edifici, la desiderata comodità della disposizione interna e gli oggetti di valore contenuti in questa residenza, attirarono lì i voluttuosi abitanti di Roma. Il grande stile di queste rovine, il loro numero e i ricordi che evocano, ci inducono a indovinare cosa fossero e ad ammirare. cosa sono.

Descritti da Pirro Ligorio in un'epoca in cui presentavano meno confusione, diversi scrittori (1) si sono avvalsi dei disegni e degli appunti di questo famoso architetto, e hanno cercato di ricostituire tutti questi monumenti: il risultato è ciò che non può essere messo in dubbio, e che servirà per completare il restauro.

Questa villa, posta sulla sommità del monte Tivoli che domina la piana di Roma e il fiume Anio, occupa uno spazio quadrato lungo 600 piedi e largo 400.

Sul lato della scarpata del monte ai piedi del quale scorre il Teverone, e di fronte alle case di

---

(1) Kircher e Volpi, secondo le notizie di Ligorio, Zoppi, Marzi e Antonio del Re, diedero la descrizione ed i disegni di questa villa; ma, ai nostri tempi, il conte di Azara, ministro di Spagna a Roma, dilettante tanto generoso quanto colto, ottenne dal governo le agevolazioni necessarie per mappare con precisione queste rovine. Fece realizzare questo lavoro da due architetti spagnoli, residenti dell'Accademia di Madrid, Silvestro Perez e Evaristo del Castillo. Tali piante furono incise nel 1812, e pubblicate, con una dissertazione molto ben fatta, dallo studioso.

Orazio e Quintilio Varo, gli edifici sono sorretti da due ordini di lesene, o contrafforti, sormontati da un doppio portico decorato da colonne agganciate di ordine dorico. Sugli altri due lati non si ha evidenza di un portico esterno; ma si trovano tracce di quello che, all'interno, regnava sulle tre facce del parallelogramma, il cui quarto lato era aperto e presentava muri di terrazzamento, rampe e scale che conducevano al livello degli edifici.

Di fronte all'ingresso, al centro della piazza circondata da portici, sorgeva il pretorio, o casinò del padrone, un edificio con diversi piani arretrati l'uno dall'altro. Zoppi sostiene che l'altezza di questa sezione, a partire dalle sostruzioni, era equivalente a quella della cupola di San Pietro.

Su ogni lato, e tra le facce laterali del pretorio e i portici che decoravano gli altri edifici residenziali, si trovavano grandi vasche, o serbatoi d'acqua, senza dubbio circondati da aiuole e viali alberati.

Sia le gallerie interne che quelle esterne erano ricoperte da piccole pietre a forma di diamante,

incastonate in un robusto rivestimento che ricopriva la muratura; le colonne stesse erano così contorte; e si crede che il tutto fosse ricoperto di stucco: dubito però che questo *opus reticulatum* sarebbe stato eseguito con tanta cura, per poi nasconderlo con un rivestimento che, per quanto bello si supponga, non avrebbe potuto avere un effetto migliore, soprattutto da lontano, di questo lavoro tanto regolare quanto elegante.

Pirro Ligorio insiste sull'esistenza di un grande ordine ionico per il Pretorio e le facciate laterali sul lato dell'ingresso. Si basa su una colonna alta 40 piedi, ricoperta di piccole pietre di vari colori, che esiste ancora oggi su un basamento molto alto a destra dell'ingresso della villa. Michelangelo pensò che questa colonna sorreggesse una statua e che ce ne dovesse essere un'altra simile sul lato opposto per adornare simmetricamente la facciata principale; altri, senza dubbio ingannati dall'approvazione accordata dai proprietari, pensarono che questa colonna fosse moderna. Senza voler approfondire queste diverse opinioni, è facile vedere, dalla posizione che

occupa nella planimetria, che non ne faceva parte. In effetti, non sarebbe servita né all'ornamento né all'utilità; e, se esistesse un ordine ionico al di sopra del dorico, non potrebbe essere di queste enormi dimensioni senza schiacciare quest'ultimo ordine; il che sarebbe contrario a tutte le regole dell'architettura e si discosterebbe dallo stile del periodo a cui sono attribuite queste costruzioni.

Le grandi vicissitudini che questa casa di delizie ha sofferto per tanti anni l'hanno spogliata della maggior parte delle sue bellezze. Ci sono solo poche tracce leggere di vernice; e gli ornamenti della scultura sono tutti scomparsi. Tuttavia, questo soggiorno è diverso da quello che era quando il ministro e confidente di Augusto vi si recava per cercare riposo, e soprattutto il sonno, che continuava a sfuggirgli dalle palpebre, qualunque espediente egli utilizzasse per cercare di ottenerlo. Il mormorio delle acque che, scorrendo, rinfrescavano la sua deliziosa dimora e cadevano a cascata sui vari livelli dell'edificio; musicisti posti a una certa distanza dalla sua camera da letto, in modo che il suono armonioso delle voci e degli strumenti

portasse al suo orecchio solo quelle dolci sensazioni che invitano al sonno; tutte queste risorse che la ricchezza procura a chi le possiede, non erano sufficienti a calmare il tumulto interiore della sua anima e l'ansia della sua mente.

La sola vista delle rovine di questa dimora dà un'idea della sua antica magnificenza. Si elevava, come abbiamo già detto, su più file di sottostrutture arretrate l'una sull'altra; il livello superiore era raggiungibile tramite rampe e scale ornate da grotte, dalle quali sgorgava acqua in abbondanza. Il ritiro del padrone, circondato da immensi portici e giardini, dominava, come un'alta torre, l'intera città di Tivoli e i suoi dintorni, ed era facilmente visibile dagli abitanti di Roma. E, anche a quest'ora, quando vediamo ergersi in mezzo al verde, e in cima alle rocce che dominano il fiume, queste due immense file di portici di uno stile architettonico imponente e grandioso, non possiamo fare a meno di ammirare questo edificio, uno dei più straordinari che ci siano rimasti di un'epoca così fertile di produzioni del genio e della grandezza romana.

Ripide rocce di Tibur, coronate da palazzi e templi, cascate scintillanti, boschetti profumati, vi dico addio. La vostra vista ha suscitato i miei trasporti; ora mi fa venire i rimpianti. L'impressione che avete lasciato nei miei sensi e la traccia che si è impressa nella mia memoria sono indelebili. In questo preciso momento, circondato dai disegni che ho abbozzato in un momento fortunato e ormai troppo lontano da me, mi sembra di poter ancora sentire la vibrazione di questa armonia celeste che l'apparizione di questi luoghi meravigliosi ha creato, in qualche modo, risuonano nella mia anima: tutti i loro fascini si offrono in folla e compongono quadri incantevoli che la mia mano non riesce a tracciare, sebbene siano rimasti vivi nei miei pensieri. Simili a quei sogni che colpiscono così piacevolmente gli organi e di cui si vorrebbe afferrare il filo tagliato al risveglio, ma che poi offrono solo tratti interrotti, idee senza sequenza, il cui insieme non ha più consistenza e durata dello stato che ha dato loro origine; i miei disegni e appunti, fatti in fretta e sul momento, non sono sufficienti. Pietre miliari sparse, mi mostrano il

percorso che ho intrapreso e mi guidano nel mio percorso retrogrado; ma non rivivono più quelle prime sensazioni miste di impazienza, sorpresa, entusiasmo che si provano solo in gioventù; e i rimpianti che si mescolano a questi ricordi imperfetti offuscano la freschezza dei miei dipinti.

LETTERA XLII.

Su Raffaello.

Roma.

Giunto a Roma, non ho potuto resistere a questa prima esaltazione dei sentimenti, a questo vagare dei pensieri, che porta a sfiorare la sommità di tutti gli oggetti, a correre dall'uno all'altro senza ordine e senza scelta. Confondendo i vari piaceri che mi procuravano in un godimento vago, indeciso perché troppo generico, tuttavia estremamente vivace, ma che non poteva durare, andai a riposare a Tivoli, da questa specie di disturbo mentale. La vista della natura rurale ha rinfrescato la mia immaginazione, ha messo in ordine le mie idee, mi ha restituito la ragione e ritorno a Roma disposto a godere con meno passione, a calcolare meglio, a assaporare i miei piaceri e a renderli più redditizi.

Il mio primo omaggio lo devo alla basilica di San Pietro e ai palazzi vaticani. In mezzo ai sentimenti che attraggono verso questi luoghi

famosi, come artista sono stato chiamato lì dai grandi nomi di Michelangelo e Raffaello; nomi forse più grandiosi dei luoghi stessi che li ricordano e che sono pieni del loro genio.

Tuttavia, di questi due principi della pittura, quale eserciterà la maggiore influenza sulla mia anima, quale parlerà più eloquentemente al mio cuore? Entrambi sono esseri soprannaturali. Michelangelo suscita stupore, ammirazione; il suo aspetto ti turba, incute rispetto! Raffaello, pur prendendo le distanze da te grazie all'altezza del suo genio, si offre sotto un aspetto più dolce e amabile. Se uno è l'Omero della pittura, l'altro è il Virgilio. Non deciderò tra loro; ma sono attratto da un sentimento indefinibile verso le sale del Vaticano, dove respira Raffaello, dove la sua anima espansiva, sempre presente in questi luoghi, guida l'entusiasmo e l'amore per l'arte degli artisti.

Un altro descriva il soggetto di ciascuno di questi dipinti, ne valuti le grandi qualità e i più piccoli difetti; che li esamini freddamente. . . Quanto a me, mi abbandono alle dolci fantasticherie che suscitano opere così belle.

Traccerò senza ordine, con abbandono, ciò che ho pensato, sentito, sperimentato, durante le mie lunghe e frequenti visite in questi luoghi. Vorremmo partire, attraverso lo studio, per scoprire tutte le bellezze disseminate in queste produzioni immortali; ma per esprimerle bisognerebbe avere il genio del loro autore.

Raffaello, quest'uomo straordinario, sembra essere stato creato dalla natura, in uno di quei momenti favorevoli, quando lei stessa fu ispirata dal genio della perfezione. Spesso sembra infatti che si stanchi o ceda a numerosi capricci che la portano a giocare con la povera specie umana e a divertirsi a dare vita a esseri che ne sono i rifiuti. Creando Raffaello, volle senza dubbio fare di lui il prototipo di ogni perfezione: impastò il suo corpo con la materia più pura e nobile, gli diede le forme più gradevoli; la sua anima, mutuata dalle intelligenze divine (1), era un misto di elevazione e di modestia, di energia e di sensibilità. Superiore agli altri uomini, per la sua mente e per il suo genio, lo perdonarono tuttavia, perché era affabile e generoso. Sembra che la natura lo abbia iniziato a tutti i suoi segreti e gli abbia affidato la nobile missione di

diffondere la luce, di creare, di dare alla bellezza tutto il suo splendore, di costringere gli uomini ad ammirare la sua potenza e quella dell'essere divino che gliela comunicò. Ma è stato osservato che questi uomini, così straordinari, assomigliano a quelle meteore brillanti, che scompaiono dopo aver abbellito il cielo per un istante. Raffaello, raccolto nel fiore della sua giovinezza, fece sprofondare nel lutto la scuola romana, che già si lusingava di essere la regina della pittura. Possiamo applicare a lui ciò che Virgilio dice del giovane Marcello: Le Parche non volevano far altro che mostrarlo alla terra, e si affrettarono a portarlo via da essa, invidiose dei guadagni che Roma avrebbe tratto, se

---

(1) Vasari dice che coloro che, come Raffaello, sono dotati di così rare perfezioni, non sono semplici uomini, ma, per così dire, dei mortali (*Dei mortali*). Vita di Raffaello. Ariosto caratterizza Michelangelo con questo verso:

Michel più che mortale, Angiolo divino;

che si adatterebbe meglio a Raffaello, sia fisicamente che moralmente.

le avessero lasciato il possesso durevole del regalo che le avevano fatto (1).

Fin dall'infanzia, Raffaello fece tesoro dei preziosi doni con cui era nato. Lui doveva solo seguire la sua inclinazione, il suo indirizzo naturale; e tracciò, mentre suonava, saggi che superarono il lavoro minuzioso dei suoi maestri. Gli bastò uno sguardo per studiarne l'aspetto esteriore.

(1) Ostendent terris hunc tantum Fata, neque ultra
Esse sinent. Nimium vobis Romana propago
Visa potens, Superi, propria haec si dona fuissent.
(VIRGILIO, En. VI.)

La sua memoria ne coglieva tutte le bellezze, che un gusto raffinato e delicato gli faceva percepire attraverso mille difetti che doveva eliminare. Prese in prestito l'ingenuità del Masaccio; dal Perugino, l'espressione esatta delle forme; da Leonardo da Vinci, la purezza del suo disegno e la sua comprensione del chiaroscuro; da Fra Bartolomeo, il suo colore brillante e vigoroso, la grandiosità delle sue pose e il suo modo di drappeggiare. Quanto alla grazia, l'ha inventata lui; e fu dall'impressione

viva e profonda che riceveva dall'aspetto degli oggetti naturali che acquisì questa bellezza ideale nelle sue teste, questa flessibilità di movimenti, questa espressione fugace che si dipinge sulle fisionomie, nel gesto e nella posa di tutte queste figure.

Avido delle sensazioni che gli procurava lo spettacolo della natura, studiava senza fatica, e per una specie di istinto che gli faceva percepire tutta la portata dell'arte e i mezzi per spingerla alla perfezione. Non fu il manichino a insegnargli come disporre i suoi drappeggi; il solo studio del modello non gli avrebbe fatto dare vita alle sue figure, se non avesse colto nel pensiero quei gesti, quei movimenti, tanto rapidi, tanto fugaci quanto esso stesso.

Ha visto un individuo in azione spontanea? è tracciato nella sua memoria, e lui poi lo trasporta sulla tela senza dover consultare altrimenti il modello. Voleva forse dipingere una bella donna il cui passo leggero e veloce faceva ondeggiare attorno a sé le lunghe pieghe dei suoi abiti o la garza di un velo leggero? Certamente il suo modello non avrebbe potuto fornirgli gli

elementi di questa figura, se non l'avesse impressa nella sua memoria; e questi movimenti fugaci, che il modello non avrebbe mai potuto posare per un solo minuto, sono quelli che danno vita alle sue figure e alla pantomima delle sue composizioni.

Senza dubbio aveva osservato e studiato statue antiche, nelle quali aveva trovato la natura abbellita, o meglio l'armoniosa riunione di bellezze sparse tra un gran numero di individui. Tuttavia, nelle sue opere non si nota, come in quelle di alcuni altri artisti, la copia o la rigorosa imitazione di tipi antichi. Il suo stile è del tutto personale; non assomiglia a quello dei suoi predecessori, né a quello dei suoi contemporanei; e non potrebbe essere imitato da nessuno.

È dunque all'ispirazione, alla sola forza di un genio sempre ben informato sul suo argomento, che dobbiamo le sue ammirevoli composizioni. Voleva rappresentare un tratto storico? tutte le facoltà del suo essere se ne impadronivano; lui lo vedeva con gli occhi del pensiero tutto ordinato, composto e raggruppato. Ciascuno dei

suoi personaggi si presentava a lui nella propria azione, con l'espressione e la fisionomia appropriate; e il suo soggetto usciva finito dal suo cervello; o se aveva qualche ripensamento, qualche esitazione nei contorni e nella posa delle sue figure, il pensiero, sempre lo stesso, era solo modificato, ed era il prodotto del genio che, offrendosi al crogiolo della ragione, ne usciva solo più puro.

Questa prima stesura, modificata dallo studio della natura e corretta dalla riflessione, ha tuttavia conservato questa grande totalità, questo aspetto potente, questa forza di espressione che colpisce, stupisce, attacca e nella quale si riconosce una tale armonia di invenzione e composizione, che sembra impossibile desiderare che fosse diversa. Tutte le combinazioni del pittore più colto nella sua arte non potevano neppure togliere una figura o il minimo accessorio, senza lasciare e senza rompere l'accordo delle linee delle composizioni, così ben concepite che formano un tutto completo, e i cui elementi sono in ammirevole armonia.

Raffaello era considerato particolarmente colto nel disegno e profondo nell'espressione del carattere delle passioni. Si attribuisce una prodigiosa fertilità alla combinazione pittorica di gruppi e azioni molto complicate; ma è dubbio che possedesse il senso del colore.

Non credo di avanzare un paradosso affermando che egli unì agli altri doni della natura quello di sentire ed esprimere gli effetti del colore e della luce. Dal momento in cui cominciò a occuparsi di coloritura, fece progressi così grandi che si potrebbe dire che avrebbe eccelso in quel campo della pittura, come anche negli altri. «Sarebbe stato», diceva un grande intenditore, «un doppio prodigio; poiché non c'è mai stato nessuno che abbia posseduto il colore con il disegno, al punto che lui l'ha posseduto, né tante parti insieme, in così considerevole grado».

Raffaello non fu però un colorista, nel senso che solitamente si dà a questo termine, ma intese gli artifici del colore considerati in relazione al chiaroscuro. Per comprendere appieno il mio

concetto, è necessario che mi sia concesso di entrare in qualche dettaglio.

Coloristi come Correggio, Tiziano, Paolo Veronese e Rubens, ecc., operano utilizzando tonalità estremamente delicate, a volte opache, a volte trasparenti, ma sempre in armonia nei passaggi dall'una all'altra. Questa scelta di colori produce, indipendentemente dalla rotondità e dal rilievo dei corpi, un certo fascino che lusinga la vista e ripercorre la natura con sorprendente verità. Grazie a questo misterioso processo, sembra di vedere il sangue circolare sotto la pelle, che offre questa radiosità, questo vellutato, questa trasparenza dei fiori, alla quale spesso si paragona l'incarnato di una fanciulla.

In tutti gli altri oggetti, il colorista sa rendere sensibili i contrasti, senza accentuare (in modo troppo evidente) il passaggio dalla luce all'ombra. Lo ottiene con semitoni, la cui delicatezza sfugge allo sguardo. Uno non riesce a indovinare di quali colori siano fatti; si potrebbe pensare che siano stati dipinti con il respiro e il vapore dell'atmosfera.

Non è in questo senso che Raffaello è colorista, ma nell'osservazione colta delle leggi del chiaroscuro, che si fonda sul ragionamento e sullo studio approfondito degli effetti naturali; mentre la colorazione può essere piuttosto considerata come la giusta e delicata sensazione del colore locale degli oggetti. Pensiamo addirittura che si possa essere coloristi senza alcuna conoscenza del chiaroscuro; e la perfezione consiste nel riunire le due parti, che consistono nell'imitazione esatta delle luci, delle ombre, dei riflessi, dello splendore, della trasparenza, in una parola, degli accidenti, degli effetti e di tutti i fenomeni della luce nell'atmosfera e sui corpi solidi.

Raffaello conosceva tutti i segreti dell'arte del colore, una branca così importante della pittura. Ha tratto questa splendida intuizione dall'effetto di molti dei suoi dipinti; il rilievo che sapeva dare alle sue teste, alle sue figure, perfino ai suoi scorci, e che rende le incisioni eseguite dopo le sue opere, superiori, nell'aspetto, alle composizioni di alcuni pittori che erano solo coloristi, e che non avevano la sensazione generale del chiaroscuro. Possiamo dire infatti

che c'è colore in un'incisione o in un disegno, quando, con la sola mescolanza del bianco e del nero, riusciamo a rendere i contrasti, il degradare dei giorni e delle ombre, e tutti gli artifici del chiaroscuro, benché si sia privati del colore locale.

Nei primi affreschi di Raffaello notiamo teste e altri oggetti di una verità e di una finezza di toni che rendono onore a un colorista. Ma l'artista difficilmente può occuparsi contemporaneamente della perfezione della forma e del fascino del colore; quest'ultima qualità richiede una franchezza di esecuzione che escluda tentativi ed errori e ripensamenti. Raffaello, ritornando più volte al contorno delle sue figure, dovette, soprattutto quando dipingeva a olio, faticare, sporcare le sue tinte, e togliere loro quella trasparenza, quella freschezza ricercata dai coloristi, talvolta anche a scapito di qualità più essenziali. . .

Ma il nostro grande pittore non era meno consapevole della grande macchina dell'effetto generale; e di ciò abbiamo bisogno solo della prova del noto dipinto della *Liberazione di San*

Pietro. Certamente, questo dipinto, ammirevole per la sua composizione, il suo disegno, la sua grazia e la sua espressione, è anche di un effetto eminentemente nuovo e sorprendente; e, benché esposto nell'ombra e sopra una finestra, offre un fuoco luminoso che si estende su tutta la composizione, e che, modificato da altre chiarezze soggette alle leggi del chiaroscuro, meglio gestite (1), diventerebbe, in un disegno o un'incisione eseguiti con il senso del colore, il modello più perfetto che si possa offrire ai coloristi.

Mi piace ripetere che il talento di Raffaello fu

---

(1) In effetti, in questo dipinto ci sono quattro luci. Le prime due emanano dai due angeli; la terza, dalla luna e dal quarto di una torcia che uno dei soldati tiene in mano. Ma sono distribuite in modo tale che non si avvertono contemporaneamente in tutti i punti della composizione. "È indiscutibile", ha affermato Richardson, "che questo brano notturno sia il più bello del mondo". È vero, aggiunge, che nella celebre Natività del Correggio, la luce che emana dal piccolo bambino è di una brillantezza meravigliosa e si diffonde mirabilmente.

frutto dell'ispirazione più sostenuta e viva, che non oltrepassò mai i limiti del vero, almeno del verosimile, e non cessò mai di essere di gusto puro. Educato alla scuola dei maestri che lo hanno preceduto, non cerca di imitarli; lui vuole essere sé stesso; e, quando ha acquisito tutta la forza, tutta l'altezza del suo talento, se li lascia alle spalle, e si mantiene ad un'altezza che fa disperare i suoi successori.

In effetti, i principi dell'arte possono essere comunicati, l'influsso del genio può diffondersi e far germogliare i talenti, ed è ciò che Raffaello esercitò sulla sua illustre scuola: ma questo

---

Ma non ricordo di aver mai visto che, tra una così grande varietà di giochi, quello principale abbia un effetto così sorprendente come in questo brano.

Ciò che contribuisce alla brillantezza del dipinto è il fatto che Raffaello abbia dipinto l'angelo come dovrebbero essere gli esseri luminosi. La descrizione che ne fa Bellori (*Descr. dellc imag. di Raï.)* è tanto piccante quanto energica: *L'Angelico Spirito, in lucida veste di gloria, scintillante da ogni canto, irradiando la prigione rifulge, e traspare in se stesso composto di aria e di luce, senza mortal peso.*

sublime modo di concepire non poteva essere lasciato in eredità ai suoi allievi. Quando, sotto i suoi occhi, lavoravano secondo i suoi progetti e secondo i suoi consigli, potevano quasi illudersi di eguagliarlo. Ma, privati di questa guida, ricadevano, per così dire, nel nulla da cui erano stati tratti; e, se ce n'è qualcuno che si è distinto a sua volta, non lo ha fatto che prendendo un'altra strada: non si riconosce più nelle loro produzioni, nello stile inimitabile del maestro, che l'invidia e il tempo hanno rispettato, e che ha regalato al mondo tanti capolavori.

Ciononostante, ci credereste? C'è un'epoca non molto lontana da noi, durante la quale la gloria di Raffaello sembrava appannata. O meglio, i barbari, i cui occhi erano affascinati, e il cui gusto degradato non sapeva apprezzare le opere immortali del principe dei pittori, le disdegnavano, per imitare le grazie manierate del Parmigiano, e le vistosità di Pietro da Cortona. Si accontentavano di seguire da lontano questi maestri facili, che erano essi stessi dei diminutivi della grande scuola del Carracci (1). Ci inondavano con le loro

produzioni senza carattere, senza calore, senza alcun sentimento, che ci hanno offerto, nei loro cosiddetti dipinti della storia, che le smorfie degli attori alla moda e delle grazie affettate delle pastorelle dell'Opera.

La cecità, giunta al suo apice, si diffuse in tutta Europa. Esisteva anche a Roma: l'erba cresceva sotto il vestibolo della Farnesina (1); le sale del Vaticano erano deserte; i capolavori antichi, solitari nei musei, furono oggetto dei sarcasmi dei seguaci del Bernini; e quelli del Borromini, non contenti di degradare e distruggere l'architettura, posero mano sacrilega sui preziosi resti dell'arte antica.

La pittura si sarebbe definitivamente spenta, soffocata sotto i ricchi pompon di cui era ornata,

---

(1) Tuttavia, per giudicare fino a che punto il gusto fosse già deteriorato in questo periodo, è sufficiente citare il seguente passo di una lettera di Annibale Carracci al fratello Ludovico, in occasione del dipinto del Correggio, detto il san Girolamo: " Vi giuro che non vorrei dare la minima di queste cifre per l'intero dipinto della santa Cecilia di Raffaello, ecc." (*Felsina pittr*., p. 3, p. 365.)

senza il coraggio di un uomo ben al di sopra del suo secolo, il saggio Vien, che, sacrificandosi dapprima all'idolo della moda, seppe a poco a poco sfuggire la sua influenza maligna, e infine fece fumare un incenso più puro sull'altare del vero Dio delle arti.

Formò la sua educazione attraverso lo studio della natura e dell'antichità, e ne trasse il dono di apprezzare Raffaello, e rafforzandosi nei veri principi, volle rimetterli in vigore. Ebbe l'audacia di essere il primo a dare l'esempio di uno stile che sembrava nuovo solo perché si opponeva al gusto prevalente, che sembrava freddo perché non faceva smorfie, e che a prima vista non faceva che una leggera impressione,

---

(1) Richardson dice che nel 1720 il piccolo Palazzo Farnese stava cadendo in rovina; il cortile era coperto d'erba. Gli fu detto che erano più di due anni che nessuno vi andava; tanto che era molto difficile trovare le chiavi. Quanto alle sale del Vaticano, rimase sorpreso nel vedere che pittori e amanti dell'arte avevano abbandonato quel luogo. Ci è stato più di venti volte, e sempre per molto tempo senza incontrare nessuno.

perché eravamo stanchi; ma egli persistette nel suo sistema di riforme, sfidò le critiche e alla fine ebbe la gloria di aprire una nuova carriera, superando ostacoli e battute d'arresto di ogni genere, e di guidare la scuola francese che voleva rigenerare.

Se oggi si apprezza Raffaello, bisogna dunque rendere merito a questo Nestore delle arti, a quest'uomo rispettabile che nelle sue opere dipinse sé stesso semplice e saggio come il suo cuore. Ma c'era ancora uno spazio immenso da percorrere, un grande passo da compiere per elevare la pittura a quell'altezza da cui l'avevano fatta precipitare due secoli di decadenza. Questa rivoluzione fu opera dei discepoli di Vien, che a loro volta divennero i maestri della scuola la cui influenza si diffuse in tutta Europa; ha riportato l'ammirazione per i capolavori che Roma possiede; e soprattutto consacrò le opere del divino Raffaello come prototipi della pittura.

LETTERA XLIII.

Su Michelangelo.

Ci sono, nel disegno come nella letteratura, alcune opere che sono diventate dei classici e che servono da punto di paragone e da modello. Quelle di Michelangelo, nonostante qualche difetto, sono fra queste; e sono considerate necessarie per lo studio dell'arte.

Quest'uomo, non meno straordinario di Raffaello, sebbene diverso, e sulla cui tomba una posterità indipendente e giusta ha consacrato una triplice corona, è forse quello tra tutti gli artisti la cui fama è più colossale. Ciò è dovuto tanto alla natura del suo genio, per il quale sembra essere stata inventata la parola grandioso, quanto all'influenza che esercitò sui suoi contemporanei e successori. Non che io pretenda qui di assegnargli il primo posto tra gli artisti moderni: perché Raffaello, suo concorrente al trono dell'arte, si è seduto lì accanto a lui; e, forse, l'avrebbe occupato da solo, se, come ho già detto, detto, la morte non

lo avesse colpito in un momento in cui ciascuno dei suoi giorni era segnato da progressi sorprendenti, e in cui il suo corso, lungi dal rallentare, acquistava un nuovo slancio al quale non si poteva porre fine.

La questione della preminenza di questi due grandi artisti è stata a lungo dibattuta; risuona ancora in Italia, dove le arti, meno incoraggiate di prima, ma stimate e apprezzate, sono l'argomento ordinario delle conversazioni, e spesso di una specie di controversia a cui è legato molto interesse. Prenderemo in prestito alcune idee da un opuscolo dove questa grande questione è trattata con sagacia, profondità e imparzialità (1).

Concedetevi questa piccola digressione, nella speranza che possa contribuire a distruggere alcuni pregiudizi e a far apprezzare, nei modi che ci sembrano giusti, il pregio della pittura di

---

(1) Riflessioni sopra Michelangelo Buonarroti, del cav. Onofrio Boni in risposta a quanto ne scrisse Rolando Freart sig. de Charabray nell’opera: Idee della Perfezione della Pittura, ecc.

Michelangelo. A ciò aggiungeremo l'opinione di alcuni scrittori famosi; e saremo lieti di questo lavoro se potrà essere utile agli studenti che faranno di questi dipinti l'oggetto dei loro studi.

Gli italiani sono più alla nostra portata di quanto lo siamo noi per giudicare i propri artisti, le cui opere hanno costantemente davanti agli occhi. Hanno anche il vantaggio di poter mettere in discussione le tradizioni e, soprattutto, una serie di scritti curiosi e a noi quasi sconosciuti.

Uno scrittore francese, che sembra aver fondato il suo parallelo tra Michelangelo e Raffaello solo esaminando le incisioni eseguite dopo i dipinti di questi grandi pittori, viene attaccato molto duramente dall'autore italiano che osserva, con ragione, che in questo modo di giudicare è interamente a vantaggio di Raffaello, poiché le incisioni di Marco Antonio, realizzate davanti ai suoi occhi e talvolta corrette dalla mano del pittore stesso, ci trasmettono fedelmente i contorni, il carattere, l'espressione delle sue figure e l'immagine esatta delle sue composizioni; mentre le opere di Michelangelo, forse più difficili da copiare,

furono incise solo da artisti inferiori a Marco Antonio, i quali, incapaci di seguire il genio ardente del maestro, si trascinarono faticosamente lungo le sue tracce.

Pertanto, solo basandosi su fonti autorevoli e, a maggior ragione, sullo studio dei dipinti originali, è possibile formulare un giudizio imparziale. R. Mengs colloca Michelangelo e Raffaello tra gli antichi, per la sublimità delle concezioni, cioè ciò che chiamiamo l'ideale; e ciascuno di loro raggiunse questa altezza seguendo il proprio impulso e il proprio genio particolare. Michelangelo lo ha portato fino al grande, al superbo, al terribile. E con la parola grande non dobbiamo intendere il gigantesco, ma quel carattere sublime che conferisce grandiosità ai più piccoli dettagli. Si ritrova espresso tanto nei disegni di Michelangelo quanto nelle pietre incise, nelle medaglie e nei bassorilievi antichi; mentre molti colossi moderni appaiono all'osservatore colto come nient'altro che pigmei.

Il genio del Buonarroti si manifestò precocemente. Racconta il Vasari che da

bambino ritoccò a penna un disegno del Ghirlandaio; e la grandezza del suo tocco contrastava così tanto con il modo asciutto e meschino in uso fino ad allora, che da quel momento la gente cominciò a giudicare cosa sarebbe diventato un giorno. Si può dire, infatti, che il suo talento non ha avuto infanzia. Come quelle piante vigorose che si sviluppano rapidamente e con forza in un clima favorevole e producono spontaneamente fiori e frutti, egli stupì gli artisti con l'improvvisa ascesa di un nuovo stile; e il suo celebre cartone, realizzato nel 1504, in competizione con Leonardo da Vinci, divenne subito oggetto di studi e meditazioni di Raffaello, allora giovanissimo, di Andrea del Sarto, di Baccio Bandinelli, di Perin del Vaga, e di altri in così gran numero, di cui formò il gusto e di cui ampliò la maniera.

Poco dopo dipinse la volta della Cappella Sistina, primo modello del grande stile della pittura moderna, che comunicò a tutte le sue opere di scultura e di architettura.

Questi dipinti esistono da tre secoli; e non solo furono oggetto di ammirazione nell'età d'oro

della pittura, ma vennero costantemente studiati come modelli. Per convincerci che meritano questo unanime consenso di lode, passiamo in rassegna le diverse parti che costituiscono le buone opere della pittura e vediamo cosa possedeva Michelangelo in ciascuna di queste parti.

Se la perfezione del disegno consiste nella correzione, cioè nella rappresentazione esatta della forma dei corpi, in qualunque situazione si presentino ai nostri occhi, certamente Michelangelo non è stato superato da nessun altro pittore. Nato nell'infanzia dell'arte del disegno, ne ha fissato i limiti. Attraverso la sola linearità del colpo d’occhio, egli rappresentò tutto ciò che la prospettiva lineare realizza mediante regole geometriche. Vi ha aggiunto la più profonda scienza dell’anatomia. Verrà criticato solo per averne abusato in posizioni in cui mette in azione tutti i muscoli, mentre dovrebbero essere a riposo. Non potremmo applicare anche a lui ciò che Quintiliano dice del discobolo di Mirone, la cui posa è studiata e manipolata? Ma questi difetti di Michelangelo sono ben compensati da ciò che possedeva in

altre parti essenziali dell'arte, e soprattutto dal suo stile grandioso che sembra ricalcare per noi gli eroi di Omero.

Possiamo anche dire che perfezionò l'arte delle scorciatoie, se non ne fu l'inventore; perché non è provato che Correggio, che la possedeva così bene, non abbia visto le opere di Michelangelo prima di realizzare la sua famosa cupola di Parma.

Quanto al chiaroscuro, parte in cui lo stesso pittore eccelleva, Michelangelo lo possedeva in grado minore; ma eguagliò Raffaello. Possiamo immaginare lo stupore degli artisti di Roma quando scoprirono, per la prima volta, questa famosa volta della Cappella Sistina, così notevole per la correttezza del disegno, per la superiore intelligenza degli scorci, per l'espressione nelle teste e nei movimenti; quando videro, in un certo senso, staccarsi dai muri questi terribili profeti e queste venerabili sibille; quando l'Eterno è stato visto oscillare ...

Questo spettacolo dev'essere stato tanto più sorprendente perché era nuovo, inaspettato e perché nessun dipinto aveva ancora offerto

qualcosa di simile. Poco dopo, Correggio realizzò un'illusione più completa; Michelangelo, il creatore del genere, non fu da meno. E se è bello giungere alla perfezione attraverso una strada già conosciuta, quale obbligo non si ha verso chi l'ha pavimentata dopo averla scoperta?

I colori del Buonarroti possono essere meglio giudicati dai suoi dipinti da cavalletto, nei quali non cedette nulla ai migliori pittori della scuola fiorentina, che dai suoi dipinti a fresco, le uniche grandi opere da lui eseguite, ma che sono rovinate dal fumo e dalla polvere, anche più che per il degrado.

Tuttavia, nelle figure gigantesche del suo Giudizio Universale, si nota un tocco ampio e facile, una pennellata morbida e un degrado ben gestito nel passaggio dalla luce all'ombra. Vi sono alcune parti del nudo che, per il risalto e la verità del colore, si avvicinano alle opere di Tiziano. È persino sorprendente che, in un affresco di così grandi dimensioni, l'artista sia riuscito a raggiungere un effetto generale così armonioso, sebbene tutte le figure che lo

compongono, che sono quasi tutte nude, disperdano necessariamente la luce e danneggino l'insieme. Ciononostante, egli riuscì a produrre, attraverso la varietà delle tonalità della pelle e le casualità della luce, grandi effetti abilmente contrastati. Da questa vasta composizione trarremo la prova che questo grande pittore possedeva, al pari di Raffaello, il senso del colore.

Nella parte inferiore, dove si esprime la resurrezione dei corpi, vediamo degli scheletri che cominciano a muoversi; alcuni sono per metà ricoperti di carne; un gran numero di altri, riportati in vita, cercano di liberarsi del loro sudario per abbandonare la terra e librarsi verso il cielo. Tutto questo gruppo, composto da corpi pallidi e lividi, e drappeggi biancastri, contrasta mirabilmente con il gruppo opposto che si trova all'ingresso dell'inferno, da cui escono fiamme il cui colore rossastro si riflette sulla moltitudine dei dannati, che

Caron demonio con occhio di bragia

raccoglieva sulla sua barca. Non ci volle niente di meno che il genio del Buonarroti per dare un

effetto generale a un numero così grande di figure e per contrastarle in modo così piccante e naturale.

Quanto alla composizione e all'espressione, quale pittore meglio di Michelangelo sapeva concepire, raggruppare e disporre una grande macchina? e quale immenso genio fu necessario per immaginare l'insieme della stupefacente immagine del Giudizio, per coordinare tutte le parti così abilmente, per collegarle insieme con episodi ingegnosi e per subordinarle tutte a un unico pensiero centrale, da dove proviene tutto l'interesse?

Un Dio giusto e misericordioso occupa il centro del dipinto. L'espressione del suo volto è un composto di tutti i sentimenti che agitano il cuore dell'uomo, purificato dalla Divinità: maledice i dannati e sembra averne pietà; protegge gli eletti, senza lasciarsi scuotere dalle loro preghiere; e, consultando solo la sua giustizia, premia la virtù e sembra condannare il crimine.

Questa figura, per la quale l'artista non poteva che trovare un modello nel profondo del suo

genio, vale da solo una poesia; è superiore a qualsiasi cosa meravigliosa abbia prodotto l'antichità; e Apollo, al quale potrebbe essere paragonato per certi aspetti, non si avvicina a questa concezione piena di forza, grandezza e maestà.

Senza entrare in ulteriori dettagli sulla composizione di questo dipinto, possiamo affermare che non esiste un solo gruppo che, preso isolatamente ed eseguito da un altro, non avrebbe assicurato al suo autore una giusta celebrità.

Non concluderemo questa panoramica sulle qualità distintive del talento di Michelangelo come pittore senza parlare del suo stile. Fu criticato per essersi discostato dallo stile antico; ma forse non è stato sufficientemente elogiato per averne creato uno particolare e indipendente. Come quei Titani gelosi che combatterono contro gli dei dell'Olimpo con armi impari e che, soccombendo in questa nobile lotta, mostrarono un coraggio superiore perfino a quello dei loro avversari, Buonarroti combatté talvolta con vantaggio e nobilitò la sua

sconfitta. Egli commise un errore volontario, attraverso una sorta di esagerazione che rivelò la superiorità e in un certo senso la sovrabbondanza delle sue forze.

Cresciuto alla corte dei Medici, nella familiarità di un principe attento amico delle arti, il Buonarroti ebbe a disposizione tutti i modelli antichi. Ha messo alla prova il suo genio in queste bellissime opere; le studiò così tanto perché ne aveva bisogno per la sua carriera. Essendo diventato a sua volta un creatore, voleva essere indipendente. Avrebbe imitato la nobile semplicità degli antichi, se avesse potuto moderare il suo impulso; e sappiamo l'errore che fu commesso ai suoi tempi riguardo a una sua statua, che era considerata antica. Infine, se fosse rimasto un imitatore, sarebbe stato meno criticato; ma avrebbe anche prodotto il suo immortale Mosè!...

Noi perdoniamo volentieri deviazioni come quelle di Michelangelo; ma gli sconsiderati che osarono imitare la sua audacia, senza avere il suo talento, riuscirono solo a creare una maniera più o meno barbara.

Esistono diversi tipi di bellezza nelle arti del disegno, come nella poesia. Ognuno deve abbracciare quello che più si addice al suo genio. Uno esprimerà emozioni gentili; altri passioni forti. Michelangelo e Raffaello giunsero al sublime attraverso due percorsi diversi. Entrambi eccellevano nel disegno; e se Michelangelo è più colto nell'anatomia, Raffaello è più vario nei caratteri, nelle espressioni, ma soprattutto più aggraziato nelle figure di donne e di giovani.

Il loro colorito è inferiore a quello di Tiziano, che nessuno ha superato, e nel chiaroscuro o nel prestigio del rilievo sono inferiori anche a Correggio.

Dobbiamo concludere, con Mengs, che la pittura raggiunse, all'inizio del XVI secolo, il grado più alto a cui i moderni l'hanno portata. Quest'arte acquistò, con l'aiuto di Michelangelo e Raffaello, fierezza, severa bellezza di forme, in una parola, grandioso stile; invenzione, composizione ed espressione. Tiziano e Correggio, infine, crearono in qualche modo l'intelligenza del colore naturale dei corpi con

tutti gli accidenti e le modificazioni che la luce può produrre, la degradazione del chiaroscuro, la delicatezza del pennello, e tutte le ricercate *squisitezze* della grazia e del gusto.

LETTERA XLIV.

Copia del dipinto della Trasfigurazione, eseguita in mosaico. - Notizie storiche su quest'arte.

Non si può entrare nella Basilica di San Pietro senza provare un sentimento di rispetto che induce alla contemplazione e impone il silenzio. Si tratta, infatti, del primo e più famoso tempio del mondo cristiano. È in questo santuario, che è il centro dei voti, delle preghiere e dei ferventi desideri di tutti i fedeli, dove si svolgono con la massima solennità le più imponenti cerimonie di culto, dove si svolgono con la massima maestà i misteriosi e sacri sacrifici e riti della nostra religione. Camminai lentamente tra i meandri di questo immenso edificio; i miei occhi, i miei pensieri erano trasportati con altrettanta sorpresa e ammirazione verso gli oggetti sorprendenti che mi circondavano, quando la mia attenzione fu distolta da una scena tanto semplice quanto imponente; l'impressione che mi ha fatto è ancora presente. Vedo un uomo

venerabile che avanza lentamente tra la folla che si prostra ai suoi piedi. La mia memoria, colpita, mi ricorda quella bella testa coperta di bianchi capelli, quel volto su cui sono impressi un'indulgente gentilezza e la calma dell'animo: vedo ancora fluttuare quella lunga tunica di abbagliante candore; e, benché spogliato di ogni altro ornamento, riconosco il sommo pontefice. Attorno a lui regna il silenzio più profondo; ci facciamo da parte rispettosamente. Giunto da solo verso la metà della navata, si inginocchia e, prostrato sul pavimento di marmo, si umilia davanti al presbiterio, unito agli altri fedeli.

L'ho rivisto da allora, sotto un magnifico baldacchino, incoronato con la triplice tiara, abbagliante di ricchezze, circondato da tutta la pompa della sovranità; e mi sembrava più grande quando, solo, curvo su una tomba e immerso in profonda meditazione, pregava per la salvezza e la pace dell'umanità. La sua umiltà lo eleva ai miei occhi; Riconosco il degno successore di san Pietro, pastore del mondo cristiano; e il suo atteggiamento umile mi ispira più rispetto che se lo vedessi officiare le cerimonie più brillanti.

Poi un dipinto di altro genere, ma non meno interessante per me, catturò la mia attenzione; si fermarono davanti alla sublime scena della Trasfigurazione di Cristo. Non potevo difendermi da una sorta di esaltazione mistica alla vista di questo capolavoro della pittura moderna.

Non so se il caso, o una combinazione abbastanza comune in Italia nella distribuzione dei monumenti d'arte, abbia disposto questo mosaico; ma un raggio di sole colpì la Gloria. La figura di Cristo risplendeva con uno splendore soprannaturale e il resto della composizione era in un semitono morbido e armonioso. L'apparizione di questo dipinto inimitabile, che non era più tale per me, perché l'illusione era completa per un istante: la santità del luogo, il silenzio religioso, amico della meditazione e del raccoglimento, cui succedevano a loro volta gli accordi di voci aeree e di suoni di musica lontana che vagano sotto le volte dell'immenso edificio; le nuvole di incenso che gettano un velo misterioso sugli oggetti lontani; in una parola, questa scena, tutto ciò che contribuì a rendere imponente il tutto, ha

lasciato tracce così profonde nella mia anima che dubito che la vista del dipinto originale (1) possa ricordarmi le sensazioni che ho provato e farle rinascere: l'incantesimo sarà spezzato, l'entusiasmo esaurito, e non mi resterà che offrire al divino Raffaello l'omaggio di ammirazione che il suo nome suscita presso tutti gli amici delle arti rivali della natura.

Dedichiamo qualche pagina all'elogio del mosaico, quest'arte che deve immortalare le più perfette produzioni della pittura. Poiché non basta realizzare capolavori, è anche necessario che i loro elementi siano durevoli; ed è questo il carattere essenziale che gli antichi cercarono di imprimere alle loro opere.

In questo senso, la stampa rassicura scrittori, poeti e oratori sul destino delle loro produzioni; e anche se queste foglie leggere, a cui hanno affidato la cura della loro immortalità, venissero disperse dal soffio del tempo, la recente scoperta

---

(1) Era già stato trasportato a Parigi. E questa copia, eseguita in mosaico, circa cinquant'anni fa, è di proporzioni più forti dell'originale, e di tono più chiaro e più armonioso.

della stereotipizzazione ne trasmetterà le matrici; e queste tavole metalliche conserveranno sempre la testimonianza autentica del nostro sapere.

La scultura ha come garanzia della durata delle sue produzioni il marmo e il bronzo che utilizza. Solo la pittura sarà privata di questo vantaggio? Non riuscirà, come le sue sorelle, a sfidare i segni del tempo? Abbiamo un esempio fatale della mancanza di solidità delle opere di questa musa; essa ebbe anche i suoi adoratori in Grecia e a Roma, che senza dubbio marciavano di pari passo con la scultura, lasciando capolavori inimitabili che ci fanno rimpiangere i modelli che anche la pittura avrebbe offerto alla nostra ammirazione! I dipinti antichi sono molto rari; e purtroppo non corrispondono all'idea di Perfezione che noi ci formiamo di loro. È vero che possono essere considerati solo dipinti decorativi, nei quali si riconoscono tuttavia i principi di una scuola eccellente. I procedimenti dell'affresco e dell'encausto, o meglio il modo in cui vennero combinati, furono sufficienti a preservare queste opere dalla dis-

truzione. Purtroppo questi procedimenti sono andati perduti e dobbiamo tremare per i dipinti moderni. Ne vediamo alcuni che hanno solo poche centinaia di anni e sono già in uno stato di degrado tale da farci temere di perderli presto.

L'affresco, unico degno interprete del genio, quello che ci conserva, in tutta la loro integrità di disegno e di colore, i capolavori di Raffaello e Michelangelo, l'affresco è caduto in discredito. Questa rivoluzione, più fatale di quanto si possa pensare, è frutto della scoperta della pittura a olio, che Michelangelo giustamente disdegnava. Quando questo grande maestro eseguì i suoi mirabili affreschi, il suo pensiero quasi subito eseguito come concepito, non ebbe bisogno di un timido procedimento, che permette di abbozzare, ridipingere, cancellare, correggere di nuovo, e che sembra essere meno opera di ispirazione che di correzione degli errori. Inoltre l'affresco, destinato a decorare le pareti di templi e palazzi, doveva durare quasi quanto loro, essendo al riparo dall'avidità, dalla moda e dagli eventi che disperdevano o distruggevano i dipinti, che in qualche modo erano rimovibili.

Affidiamo ormai il destino di quest'arte solo a una tela leggera, che tollera il calore, penetra l'umidità e presto marcisce. Ciò significa, è vero, che dà la possibilità di trasportare le produzioni della pittura. Ma non appena diventano oggetto di commercio, possiamo prevedere che ciò avverrà a scapito dell'arte. Non si tratta di privare gli amatori di un piacere innocente, quello di possedere, in uno spazio ristretto, quadri di proporzioni medie; abbiamo perfino lasciato che gli artisti si rilassassero dalle loro vaste concezioni attraverso l'esecuzione di queste piccole opere. Ci sia tuttavia concesso di lamentare questo uso esclusivo della tela, che costituisce lo sfondo dei nostri dipinti più preziosi.

Se i grandi maestri realizzarono alcuni dipinti su cavalletto, lo fecero su materiali durevoli, come il marmo, l'ardesia, il rame, almeno sui legni più duri. Abbiamo rinunciato a queste procedure. Per negligenza o per modestia? e con ciò ammettiamo tacitamente che le nostre opere non sono degne di essere tramandate ai posteri? Tuttavia, abbiamo l'esempio della loro breve durata; e, lungi dal trarre vantaggio da questa

situazione, i nostri dipinti più grandi sono realizzati solo su tela. Con essi ricopriamo le pareti ancora umide dei nostri monumenti. E anche se non fossero stati distrutti presto, il che, nonostante tutte le precauzioni, è fin troppo probabile, chi può rispondere che questo posto che i nostri artisti occupano così gloriosamente, non sarà riempito pochi anni dopo dall'opera di un più abile, più fortunato o semplicemente un rivale più bravo? mentre i dipinti realizzati ad affresco potevano essere temporaneamente nascosti alla vista, e comunque esistere per diversi secoli.

Ma se, ampliando i nostri desideri e le nostre idee, vogliamo immortalare i nostri dipinti, è solo attraverso l’arte del mosaico che potremo riuscirci. Lei sola può mostrarsi apertamente e sfidare gli insulti dell'aria; lei non viene alterata né dai raggi più cocenti del sole, né dall'influenza di un clima umido e glaciale; lei sola resiste agli elementi e ai secoli; solo lei è degna di trasmettere alle epoche future la gloria della pittura moderna.

L'arte del mosaico è una delle più antiche e belle invenzioni dell'industria umana. Essa nasce senza dubbio dalla pittura, di cui deve assicurare la durata attraverso la solidità dei suoi elementi. Non ci soffermeremo sull'etimologia del nome di quest'arte, che alcuni derivano dall'ebraico, altri dal greco, e altri ancora, sull'autorità di Pausania, da un celebre artista di nome Musi, e rimanderemo i curiosi all'opera di Furietti (*de Musivis*).

Il mosaico, che inizialmente consisteva nell'assemblaggio di piccoli pezzi di marmo colorato su una superficie piana, e il cui assemblaggio conferisce l'aspetto di un dipinto, deve essere stato praticato non appena si scoprì il metodo di taglio del marmo, in parti molto piccole, fu trovato da un artigiano la cui industria Plinio descrive come *importuni ingenii*. Con questi marmi segati, iniziarono a formare pietre da pavimentazione di vari colori che i Greci chiamavano *lithostrata*, i Romani *sectilia*. Quando, alla riunione di pezzi infinitamente piccoli, imitano l'immagine degli oggetti, quest'opera è detta *vermiculaturn* o

musivum. Questo è ciò che intendiamo con il nome generico di mosaico.

Non ci soffermeremo sui diversi tipi di mosaico, distinti dagli autori con una miriade di termini tecnici. Ci limitiamo qui a registrare un nuovo parere relativo all'*opus vermiculatum*, il cui vero significato è ancora dubbio. Riteniamo che questo tipo di mosaico non sia altro che un'opera ancora in uso in Italia, che consiste nel disporre, secondo disegni regolari, piccolissimi ciottoli arrotolati di vari colori.

Vengono utilizzati per realizzare pavimentazioni per corridoi e talvolta anche per vialetti da giardino. Questi ciottoli, incastonati in un letto di cemento, non sono appiattiti e levigati come i mosaici; ma hanno spigoli arrotondati. Questo lavoro ha qualche collegamento con quello dei polipi acquatici, prodotti conosciuti con il nome di litofiti e che gli antichi potevano designare con il nome di *vermiculatio*, da cui abbiamo ricavato la parola vermicolato, termine architettonico.

Torniamo al mosaico stesso e vediamo a quali persone dobbiamo la sua invenzione. Sono stati

gli egiziani, gli assiri, i persiani o i greci? Ciò che è certo è che il mosaico era in uso molto anticamente presso gli Egizi, e che essi erano molto abili nel lavorare il marmo e le pietre più dure, con cui rivestivano l'interno e l'esterno dei loro monumenti. È probabile che non abbiano portato il mosaico alla perfezione; Si accontentarono di inventarlo e lasciarono ad altri popoli la gloria della sua perfezione.

Le prime opere di vero mosaico potrebbero essere attribuite ai Persiani. Abili come gli Egizi nel segare il marmo, ne possedevano un gran numero di specie notevoli per la vivacità e la varietà dei colori e per la finezza della grana. Inoltre, dotati di una fervida immaginazione e inclini al lusso e alla delicatezza, dovevano adottare un tipo di decorazione tanto magnifico quanto durevole.

Apparentemente quest'arte passò dai confini della Persia agli Assiri e da questi ai Greci, che ben presto la portarono alla perfezione insieme alle altre arti del disegno. Lo possiamo giudicare da un mosaico ancora esistente, che può essere giustamente attribuito a un abilissimo artista

greco, che Plinio chiama Sosus. Infatti, la descrizione che dà della sua pittura in mosaico; raffigurante delle colombe appollaiate sul bordo di un vaso, si adatta perfettamente a quella rinvenuta nel 1737 durante gli scavi di Villa Adriana. Questo prezioso monumento musivo, che imita molto bene la pittura, dimostra a quale livello di perfezione quest'arte fosse portata presso gli antichi; e i pezzi di marmo durissimo di cui è composto sono così piccoli e così numerosi che, in uno spazio di un pollice quadrato, se ne contano più di duecento.

Abbiamo detto che abbiamo iniziato utilizzando pietre e marmi colorati per i mosaici. Successivamente vennero sostituiti con pezzi di smalto o di vetro colorato. In entrambi i casi è necessario lo stesso indirizzo per organizzare il viaggio. Ma il mosaico di marmo richiede molta più cura e tempo, poiché è necessario scegliere, tra un numero infinito di pezzi, i colori e le gradazioni delle mezze tinte; sebbene lo smalto possa essere colorato a piacimento, ottennendo le tonalità più vivide e forti. Ma sono anche meno armoniosi e forse meno durevoli.

I mosaici non iniziarono ad essere praticati a Roma fino agli ultimi anni della Repubblica, quando vennero trasportati a grandi spese dalla Persia, dalla Numidia, dalla Frigia e dall’Egitto, opere di questo genere, che furono ammirate dai Romani e che diedero loro il desiderio di imitarle. Di conseguenza, vennero importati marmi da tutti i paesi e vennero chiamati artisti greci per fondare una scuola di mosaico a Roma. Quest'arte venne gradualmente naturalizzata e raggiunse una grande perfezione sotto Adriano, che ne era molto curioso; e i resti ritrovati oggi nella casa di piacere di questo imperatore non contraddicono le lodi e le pompose descrizioni che ne fece Stazio.

Il mosaico fu onorato nei primi due secoli dell'Impero Romano; ma, sotto Settimio Severo, cominciò a declinare insieme alle altre arti. Tuttavia, in Italia, si continuò a lavorare al mosaico sotto Gallieno, Aureliano e i loro successori.

Passeremo sotto silenzio le opere di questo genere realizzate in San Pietro da Costantino e

quelle che si vedono ancora nelle chiese di Ravenna, costruite nel IV e V secolo.

I Goti, emulando i Romani nel loro desiderio di far prosperare le arti, avevano una certa stima per i mosaici; e Teodorico, divenuto re d'Italia, fece realizzare un pavimento a Santa Maria *in Cosmedin*, a Ravenna. Sembra che sia sbagliato attribuire la rovina dei monumenti romani ai principi goti: non contenti, come ho detto altrove, di aver riparato con grandi spese gli edifici di Roma, comminarono ai devastatori le pene più gravi. Se le belle arti non furono sostenute in quel periodo, non fu per mancanza di incoraggiamento; e il loro declino deve essere attribuito ad altre cause, la cui esposizione ci porterebbe troppo lontano.

Nel VI secolo, per ordine di Giustiniano, a Costantinopoli si svolsero molti lavori in mosaico. Questo principe fece ricoprire la cupola di Santa Sofia con pitture di questo tipo, che si distinguono molto più per la scelta e la ricchezza del materiale che per la purezza del disegno. È a questo periodo che dobbiamo far risalire l'uso dei mosaici e dei dipinti su fondo

oro, una pratica che continua ancora oggi nelle chiese della Grecia moderna.

Nel VII secolo, i papi Onorio, Severino e i loro successori utilizzarono i mosaici fino al X secolo. Nel secolo successivo, le arti erano così trascurate che Didier, abate di Montecassino, volendo realizzare dei mosaici, fu costretto a chiamare operai da Costantinopoli. Da allora in poi, in Italia si videro poche opere di questo genere, fino al XIV secolo, quando Venezia scoprì la vera culla di quest'arte, è lì che Andrea Tafi, fiorentino, ne apprese gli elementi dal greco Apollonio. Fondò una scuola di mosaico a Firenze, dalla quale uscirono Gaddo Gaddi, Vicino da Pisa, Alesso Baldovinetti e molti altri.

Il nome Baldovinetti ci ricorda la risposta del suo allievo Graffione a Lorenzo de' Medici, che voleva rivestire l'interno di una cupola con stucco e mosaico: «Ma, osservò Graffione, non hai artisti esperti in questo genere. Col denaro lo faremo, replicò il Magnifico. Il pittore rispose: «Ah! Lorenzo, non è il denaro che fa l'artista; è l'artista che produce il denaro».

È da notare che se la pittura nacque originariamente dal mosaico, quest'ultimo, nel corso del Rinascimento, gli rese lo stesso servizio; e come se si fosse temuto di perdere questa prima scintilla d'arte, ci si affrettò, per renderla durevole, a eseguire rozzi esperimenti di mosaico, che tuttavia servirono da modello ai pittori italiani. Tuttavia, tutte queste opere erano come minimo molto mediocri, e se in seguito raggiunsero un alto grado di perfezione, è perché seguirono la marcia del progresso nella pittura; e come il mosaico aveva lo scopo di copiare meccanicamente i dipinti dei pittori, man mano che questi miglioravano, le copie dovevano migliorare nella stessa proporzione.

I mosaici assunsero nuovo splendore a Roma sotto il pontificato di Benedetto XII, ed è al talento di Giotto, coadiuvato dal senese Memmi e dal romano Pietro Cavallini, che dobbiamo il celebre dipinto della Barca di San Pietro agitata dalle onde; dipinto che in seguito subì molti spostamenti da parte dei papi, che fu addirittura diviso in pezzi, e infine rifatto per cura del cardinale Barberini, su disegno dell'originale, e

posto nel portico di San Pietro dove ancora lo vediamo.

Verso la fine del XV secolo, il Ghirlandaio realizzò a Firenze un magnifico mosaico in cubi di vetro colorato, che gli valse grande fama. Ben presto, con il miglioramento del gusto per il disegno, i contorni delle opere a mosaico divennero meno rigidi e la colorazione divenne più comprensibile. Il numero dei buoni mosaicisti aumentò insieme a quello dei buoni disegnatori. Salviati, fiorentino, decorò, con questo procedimento, il portale di San Marco a Venezia; i mosaici della facciata della cupola di Orvieto, e quelli che furono eseguiti, nel XVI secolo, a Venezia, nella chiesa di San Marco, sono attribuiti, dal Sansovino, ai fratelli Zuccari. Tiziano perfezionò ulteriormente quest'arte quando era responsabile dei lavori a San Marco, facendo realizzare mosaici basati sui suoi immortali dipinti.

A Roma, al tempo di Clemente VIII, si pensò di decorare la chiesa di San Pietro con dipinti rappresentanti i tratti principali della vita dell'apostolo, avvalendosi dei migliori artisti.

Ma poiché i dipinti non potevano sopportare l'umidità di questo edificio, verso l'inizio del XVII secolo si decise di realizzarli in mosaico. Per i cartoni vennero scelti i più valenti pittori del tempo: il Cigoli, il Passignano, il Vanni, il Roncalli, il Baglione e il Castelli, che vennero colmati di onori e ricompense finanziarie.

L'arte del mosaico era già degna di seguire le orme della pittura, e Baglione attribuisce al Muziano l'invenzione del procedimento che consiste nell'utilizzare, al posto delle pietre naturali di vari colori, cubetti o prismi di smalto, impregnati di tutti i toni della tavolozza, in modo da rendere al meglio il degrado e il passaggio dei mezzi toni più delicati. Le più belle opere di Muziano sono quelle che ornano la Cappella Gregoriana.

Sotto la direzione di questo artista abbiamo visto lavorare Paolo Rossetti da Cento, che fu un tempo maestro di Marcello Provenzale, suo concittadino.

Il primo dipinto d'altare eseguito a San Pietro fu realizzato da un allievo del Provenzale, di nome G. B. Calandra da Vercelli; rappresenta un

San Michele, come quello del cavalier d’Arpino. Lo stesso ornò i pendenti delle cupole sui cartoni del Romanelli, del Lanfranco, del Sacchi e del Pellegrini; ma non vedendosi ricompensato abbastanza magnificamente per il suo lavoro, si dedicò all'esecuzione di ritratti e copie di dipinti antichi per dilettanti.

Un grande passo avanti era già stato compiuto verso il perfezionamento di questo processo; ma fu portato al massimo grado nel secolo successivo dai due Cristofori, Fabio e Pietro Paolo suo figlio. Fondarono la scuola della pittura musiva, alla quale dobbiamo il felice progresso che quest'arte ha fatto fino ai nostri giorni, sia attraverso l'imitazione dello stile arabesco degli antichi, sia attraverso la copia delle pitture dei più grandi maestri.

Capolavori che, come abbiamo già detto, rischiavano di essere distrutti dall'umidità della chiesa di San Pietro, interamente ricoperta di marmo, e appoggiata a una collina. Il mosaico ebbe il compito di far rivivere, con questo procedimento, e rendere immortali, la Vocazione di San Pietro, di Lanfranco, la

Presentazione al Tempio, di Romanelli, San Girolamo e San Sebastiano, del Domenichino, Santa Petronilla del Guercino, il Sant’Erasmo di Poussin, ecc.

I sovrani pontefici che occuparono la Santa Sede dopo Clemente XI, sostennero la gloria del mosaico, e la copia della Trasfigurazione di Raffaello, eseguita per ordine di papa Clemente XII su uno dei pilastri della basilica, è una delle più recenti e più perfette della moderna scuola musiva. Ma essendo ormai terminate le immense opere di San Pietro, per incoraggiare quest'arte e non lasciarla decadere per mancanza di occasioni di esercitarla, si ordinò di copiare i dipinti più belli per ornare la celebre chiesa di Nostra Signora di Loreto.

Ci resta da dare una breve idea del meccanismo della pittura musiva, così come è praticata a Roma. I pittori musivi sono, a rigor di termini, solo dei copisti; ma, nella pratica della loro arte, si rendono stimabili quanto molti inventori Devono essere abili nel disegno e conoscere tutti i segreti del chiaroscuro e della colorazione, per rendere fedelmente qualsiasi

soggetto, tratto da un dipinto o da un cartone colorato da un buon maestro. Hanno tanto più successo quanto più semplici e ampi sono gli oggetti nella composizione e nell'effetto.

È sui cartoncini esattamente colorati che il mosaicista deve distribuire i diversi innumerevoli cubi che devono formare l'insieme della sua copia, osservando con la più esatta precisione, secondo il loro posto, le diverse sfumature che esprimono le ombre e il chiaroscuro di cui ha bisogno, che i suoi cubi siano di marmo, di pietra o di vetro colorato; è nella loro distribuzione o nella loro dimensione che consiste in gran parte l'arte del mosaicista.

Tra i cubi che entrano nella composizione dei dipinti, ce ne sono di grandi, medi e piccolissimi: sono quadrati, a forma di diamante o triangolari; in una parola, toccano tutte le forme, purché siano angolari, in modo che rendano i tratti e i contorni del disegno, e che allo stesso tempo possano essere applicati uno accanto all'altro senza lasciare il minimo spazio.

Esistono diversi modi per tagliare questi pezzi in vari prismi, e si utilizzano ruote, bobine e

lastre di piombo o di stagno che vengono impiegate per il taglio e l'incisione di pietre pregiate.

Dopo aver tagliato i prismi o i cubi, il mosaicista ne riempie delle scatole; le dispone in ordine, secondo le diverse tonalità di ogni colore; poi estrae e raccoglie la quantità di cubetti che ritiene di poter utilizzare nello stesso giorno, su una base di stucco fatto con calce, polvere di marmo, gomma adragante e albume d'uovo. Lo stucco così preparato viene applicato molto spesso sul muro: poiché si mantiene fresco a lungo, secondo la stagione, può essere preparato per tre o quattro giorni, e talvolta viene anche inumidito con panni, per conservarne la freschezza per lungo tempo. Il pittore traccia poi su questa stesura e sui suoi cartoni il disegno che si è proposto di rappresentare: poi prende con le pinze i cubetti di vetro, che inserisce nello stucco e che dispone uno accanto all'altro in modo tale da far percepire le luci, le ombre e le diverse tonalità; in questo egli si conforma al disegno che ha davanti agli occhi, in modo che non ci sia spazio tra questi cubi e che siano uguali e posti alla

stessa altezza. Così, col tempo, e lucidando infine la superficie con arenaria a grana fine e acqua, il mosaicista completa la sua opera, che, per essere ben resa, deve apparire unita e rifinita come un dipinto.

Le composizioni di grandi dimensioni, come la Trasfigurazione di Raffaello, hanno come sfondo lunghe strisce di pietra chiamata piperino, che coprono l'intera larghezza del dipinto, cioè da 4,5 a 5 metri per poco più di 1,2 metri di altezza. E poiché l'altezza totale è di circa 26 piedi, sono necessarie sei di queste strisce di pietra, spesse 18 pollici.

Abbiamo visto dipinti eseguiti, è vero, di piccole dimensioni, con un altro procedimento. Sulla tavola di pietra o di marmo che farà da sfondo al mosaico, viene versato uno strato di intonaco di un certo spessore, tenuto fermo da una cornice di legno o di metallo. È su questo intonaco che si traccia il contorno del dipinto da realizzare; poi, con utensili fatti a questo scopo, si toglie una parte di questo intonaco, che si sostituisce con uno stucco composto più o meno

come quello di cui abbiamo parlato, ma nel quale entra un olio siccativo.

Questo metodo ha forse un vantaggio, quello di preservare i rispettivi posti degli oggetti nella composizione; e non c'è bisogno di usare porzioni di carta da lucido, che potrebbero spostarsi e non occupare più i limiti esatti dell'intero disegno.

Il mosaico viene utilizzato anche per molti altri scopi; e con questo mezzo si è riusciti a formare gioielli molto delicati. Non entreremo nei dettagli di questa gestione, che peraltro è più o meno la stessa.

Poiché il nostro scopo è quello di rendere il mosaico particolarmente raccomandabile per la sua applicazione a grandi e magnifici oggetti decorativi, aggiungeremo solo che i moderni sembrano aver superato gli antichi in quest'arte, almeno per l'immensa proporzione di alcune delle loro opere. E non esiste monumento antico che sia o sia stato così ricco in questo genere come la Basilica di San Pietro. Immaginiamo infatti dodici o quindici di queste grandi tele d'altare di cui ho già parlato; e inoltre questa

vasta cupola che ha una circonferenza di più di 400 piedi, e l'interno della lanterna, la cui intera capacità è tanto più magnificamente ricoperta di mosaico, poiché tutti gli ornamenti e le figure risaltano su uno sfondo azzurro, cristallo o vetro dorato a fuoco. Certamente, dobbiamo incoraggiare un tipo di industria che produce risultati così sorprendenti e che lascia in eredità ai posteri la parte più preziosa del patrimonio della pittura moderna.

Ma esiste un altro processo, senza dubbio derivato dalla stessa esigenza di conservazione, e la cui origine e la sua storia sono curiose e molto meno note. Voglio parlare della *terra invetriata* e della *maiolica*, che hanno dato origine alla pittura su smalto, a quella su porcellana e forse anche a quella su vetro.

LETTERA XLV.

Plastica moderna, o terra invetriata e maiolica (terracotta smaltata e maiolica). - Osservazioni preliminari sulle arti plastiche degli antichi.

L'ITALIA, già così encomiabile per i suoi innumerevoli monumenti d'arte, ci offre ancora nelle numerose opere dei suoi scrittori una ricchissima miniera da sfruttare. È infatti agli storici di questa regione che facciamo costantemente ricorso per chiarire tutti i punti di controversia e di critica relativi alle arti del disegno; e a loro dobbiamo soprattutto la conoscenza di una moltitudine di produzioni di pittura, scultura e architettura di cui essi notarono l'esistenza e che le devastazioni del tempo, le guerre o i veli dell'ignoranza hanno fatto scomparire.

Così gli scrittori di Atene e di Roma ci hanno trasmesso le testimonianze della gloria dei loro grandi uomini; e, per quanto incompleta possa essere questa conoscenza, poiché spesso possiamo giudicare il loro vero merito solo per

sentito dire, non è meno utile per riscaldare il genio e per eccitare l'emulazione dei nostri artisti, che cercano, producendo anch'essi capolavori, di rendersi degni di occupare a loro volta un posto nella storia, che debba durare più delle loro stesse opere.

L'Italia, attenta alla sua gloria come la Grecia, non voleva perderne la minima testimonianza; e se la naturale esaltazione dello spirito nazionale l'ha portata a trarre dall'oblio anche artisti e produzioni mediocri, quanto dobbiamo tuttavia renderle grazie per ciò che, anche se per colpa nostra, ella attribuisce spesso ad un nome quasi sconosciuto; si tratta di un fatto curioso, di una procedura utile o di una lezione utile allo storico.

Fu dunque ricercando fra i tesori della letteratura italiana che trovai le tracce di un'arte di cui darò i dettagli. Quest'arte, che fin dalla sua nascita raggiunse la perfezione in termini di meccanica, andò perduta estendendo le sue applicazioni, dopo aver prosperato per un secolo e mezzo: noi ora possediamo solo i risultati, cioè, per così dire, delle opere realizzate

dall'inventore del procedimento e dai suoi discendenti, i quali, dopo aver ereditato il suo nome e il suo prezioso segreto, lo seppellirono infine con loro.

Molte volte avevo notato in Italia opere di scultura che, senza avere la finezza e la purezza dell'esecuzione del marmo e del bronzo; offrivano la qualità più essenziale, la consistenza solida. Sembravano addirittura immuni dalle influenze atmosferiche, che alterano e distruggono i metalli e le pietre più dure.

L'aspetto di queste sculture in terracotta, ricoperte da uno smalto simile alla terracotta e talvolta con colori molto vivaci, aveva inizialmente attirato la mia attenzione solo superficialmente, e come un oggetto più singolare che interessante. Le confondevo con quelle produzioni antiquate, bizzarre, poi condannate quando il gusto si fu purificato.

Da allora, avendo visto queste sculture senza vernice e senza colore, ho riconosciuto in esse non solo tutta la finezza e la ricerca più delicata dell'arte quanto all'esecuzione, ma anche quasi

lo stesso grado di solidità di quella del biscuit di porcellana. Mi sono quindi dedicato con sempre maggiore interesse allo studio di questi monumenti di un processo che potrebbe avere applicazioni molto utili se ci fosse noto. Ho osservato che, anche nei pezzi ricoperti di smalto, questa vernice non nasconde in modo evidente i contorni, non mette in risalto la finezza dell'opera e serve solo a mettere in risalto la superficie, dalla terra protetta dalla decomposizione.

Confrontando questi preziosi pezzi con frammenti antichi della stessa natura, mi sono convinto che dopo aver riscoperto nel XV secolo uno dei procedimenti dell'arte plastica degli antichi (1), una colpevole indifferenza ci aveva privati di un'invenzione che estendeva i mezzi dell'arte semplificando i procedimenti di esecuzione, e che ha conservato in questa argilla, penetrata in qualche modo dal fuoco di

---

(1) Vedere la Raccolta di Frammenti. di Scultura. ant., in terracotta, di M. D'Agincourt; così come le Dissert. di D. Marquez, e del caval. Onofrio Boni.

un genio creativo, questo tipo originale che porta tutte le caratteristiche dell'ispirazione, e di cui il marmo e il bronzo non sono che copie.

Non ho la pretesa di ripercorrere qui la storia dell'arte plastica antica; Mi limiterò ad un piccolo numero di fatti che indicano il vantaggio che l'inventore, o meglio il rinnovatore di quest'arte presso i moderni, ha tratto dallo studio di monumenti antichi di questo genere, per rinnovare procedimenti di cui alcuni elementi erano addirittura conservati. per tradizione.

Sappiamo che gli antichi utilizzavano la terra per un'infinità di scopi: i frontoni dei templi erano decorati con statue di terracotta e perfino con quadrighe dello stesso materiale. Molte di queste opere esistevano ancora all'epoca di Plinio, sia a Roma che nelle città comunali: sebbene di materiale comune, sono, dice, più preziose dell'oro, per la bellezza della lavorazione e per la loro solidità che il tempo non ha alterato.

Vi è ogni ragione di credere che queste figure di terra, questi gruppi e queste quadrighe, di grandi proporzioni, non fossero ricoperte da una

vernice vetrificata e che non fossero protette dai danni dell'aria se non per mezzo di uno strato di colore encausto, che spesso ricopriva anche il marmo e il bronzo. Tuttavia gli antichi lavoravano il vetro e realizzavano con esso cose sorprendenti. Realizzarono anche smalti, ai quali sapevano conferire ogni sorta di sfumature: riuscirono perfino a fissare sulla loro superficie foglie d'oro e d'argento mediante il fuoco. Questi smalti venivano utilizzati nei mosaici, di cui spesso si trovano resti preziosi.

La maggior parte dei vasi di terracotta ci offre anche una copertura lucida e solida che non toglie nulla alla leggerezza degli ornamenti scolpiti, né alla delicatezza delle forme. Plinio cita un uomo di nome Posis, che eseguì in terra uva e altri frutti della terra, pesce, ecc., la cui imitazione era non meno orribile e detestabile di quella coppa immensa con la quale Cassio Severo accusò Asprenate di aver ucciso centotrenta commensali in una volta sola.

Abbiamo perso l'uso di realizzare e lavorare pezzi così grandi di terra lavorata; Tuttavia, nel Medioevo si continuò a realizzare grandissime

coppe o dischi di argilla, ricoperti da una vernice vetrificata e posti sui frontoni delle chiese. Questi tipi di dischi raccoglievano, nella loro parte concava, i raggi solari e li riflettevano lontano. Li possiamo ancora vedere a Pcsaro sulla facciata della chiesa di Sant'Agostino, colorati di un giallo brillante; e, in cima a un altro tempio, ne abbiamo visti alcuni in cui il giallo e il verde si combinavano in un modo estremamente piacevole.

Questi monumenti, che possono essere considerati gli inizi della maiolica, sono datati alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo; e troviamo nei titoli di questo tempo che si parla di vasai di terraglia, sotto il nome di *boccalari*.

La differenza più grande tra le terrecotte antiche e quelle moderne sta nella smaltatura, ovvero nella copertura. Gli anziani si accontentavano di passare sopra i vasi di terra una semplice vernice di calce e piombo che conferiva loro una bella lucentezza e li rendeva durevoli. Ma, intorno al 1300, si cominciò a ricoprire il vaso, ancora grezzo, con uno strato sottilissimo di terra bianca, che doveva servire

da sfondo ai colori; e la vernice al piombo e calce venne applicata solo in un secondo momento. All'epoca si utilizzavano solo quattro colori: giallo, verde, nero e blu. Queste opere, che si chiamano *mezze-faience*, furono perfezionate, come vedremo più avanti, a Pesaro, dopo il 1450, sotto i principi di casa Sforza, che presero queste manifatture sotto la loro protezione.

Tuttavia, se una tradizione confusa aveva conservato il segreto di ricoprire la terracotta con pochi colori e una vernice lucida e resistente, c'era ancora molta strada da fare tra questi resti di un'arte un tempo perfezionata e il suo vero rinnovamento che consisteva nell'eseguire, con l'argilla induriti dal fuoco, tutto ciò che il marmo e il bronzo producono per la decorazione degli edifici e la gloria delle arti. È questo processo che vedremo rinascere con una certa brillantezza, rimanendo per un secolo e mezzo concentrato nelle mani di una sola famiglia; e infine scomparire all'improvviso con l'ultimo dei suoi membri.

LETTERA XLVI.

Nota storica su Luca della Robbia, inventore della terra smaltata; i suoi discendenti e i suoi imitatori. - Riflessioni sulle loro opere e sull'uso che potrebbe essere fatto di esse.

Un artista toscano, Luca della Robbia, già abilissimo scultore, desideroso di restituire all'arte plastica i suoi antichi pregi, volse le sue idee verso questo onorevole obiettivo. Lì ottenne un tale successo che non è stato ancora possibile superare. Il segreto dell'*invetriatura* è andato perduto, invano lo abbiamo cercato da allora; nonostante i grandi progressi della chimica, gli sforzi per riscoprire il procedimento dell'artista fiorentino non hanno avuto successo.

Bisogna far conoscere quest'uomo la cui gloria, che un tempo si estendeva fino ai confini dell'Europa, è ora oscurata, e il cui nome e le cui opere sono appena onorati in Italia, e sono quasi sconosciuti in Francia: questa dimenticanza è tanto più straordinaria, poiché l'*invetriatura* diede impulso ad altre arti che da essa derivano,

come quelle della pittura su vetro, su smalto e sulla porcellana, per mezzo della quale le certe testimonianze della nostra abilità nei vari generi della bella arte della pittura, passeranno alla più remota posterità (1).

Luca della Robbia, nato a Firenze nel 1388, manifestò presto una certa predisposizione per le arti e i suoi genitori lo fecero entrare in una bottega di orafo, come si usava allora quando si voleva apprendere i primi rudimenti del disegno. Luca fece rapidi progressi e ben presto imparò a modellare e persino a lavorare delicatamente il marmo e i metalli. Lasciata poi la bottega del suo primo maestro per quella del celebre Lorenzo Ghiberti, il suo ardore era tale che passava l'intera giornata a scolpire e la

---

(1) Da qualche tempo vedevamo, in fondo alle scale del Museo di Parigi, un bassorilievo in terra invetriata, che credevamo di riconoscere come opera di Luca della Robbia. Almeno i dilettanti possono farsi un'idea di questo tipo di lavoro. Ma ne abbiamo visti alcuni in Italia, la cui esecuzione era più delicata, i colori più vividi e meglio amalgamati.

maggior parte delle notti a disegnare. Appena quindicenne, fu mandato a Rimini con altri giovani scultori per eseguire le figure e i bassorilievi di una tomba. Richiamato a Firenze, realizzò, in concorrenza con Andrea da Pisa, i bassorilievi che ornano il campanile del Duomo, nonché le figure e gli ornamenti in marmo e bronzo dorato dell'organo della cattedrale.

Il successo di queste opere lo fece considerare degno di seguire le orme del Ghiberti, di cui si ammiravano le celebri porte del Battistero, e gli fu affidata l'impresa di quelle della sagrestia di Santa Maria del Fiore: sono in bronzo, suddivise in dieci scomparti, e altrettanti bassorilievi. Quest'opera ha reso onore a Luca della Robbia. Ma ciò gli costò molto tempo e cure dolorose: il che contribuì al suo disgusto per la scultura in marmo e in bronzo, e gli fece cercare nel suo genio impaziente un modo di operare più spedito e non meno solido.

Egli pensava che la terra, che si lavora con tanta facilità e con così poca fatica, avrebbe raggiunto il suo scopo se fosse riuscito a trovare il modo di conferire grande consistenza a questo

materiale. Incoraggiato, senza dubbio, dall'esempio degli antichi, fece numerosi tentativi che lo portarono non solo a perfezionare la terracotta, ma anche a creare una nuova arte le cui numerose applicazioni tendono niente meno che a immortalare le produzioni della scultura, e persino a estendere questo vantaggio alle opere pittoriche.

Il processo consisteva innanzitutto nel rivestire le figure di terra con una vernice, o ricoprirle con una specie di smalto bianco; e il suo primo tentativo fu posto sopra la porta di bronzo di cui abbiamo parlato. Si tratta di un bassorilievo raffigurante la Resurrezione di Nostro Signore. Quest'opera, indipendentemente dal merito particolare dell'esecuzione, fu ammirata per la novità del procedimento, e l'autore fu incaricato di decorare la porta corrispondente con un altro bassorilievo che rappresenta Gesù Cristo che ascende al cielo. Da allora in poi questa invenzione fu accolta con un applauso universale. Tuttavia, l'uomo di genio, una volta lanciato nella sua carriera, non si accontenta del primo successo. egli avanza sempre, e continua il suo cammino verso una

meta ancora lontana, ma che una specie di istinto, o meglio la sua perspicacia, gli fa scoprire, benché sfugga agli occhi del volgo.

Luca della Robbia cercò di ampliare le sue idee e di apportare alla sua invenzione tutti i miglioramenti di cui la riteneva capace. Lei era già utile; credeva di poterla rendere gradevole e preziosa, conferendo alla terra, mediante colori sapientemente combinati, l'aspetto dei materiali più rari; cioè voleva imitare il marmo, il bronzo e altri metalli. Vi riuscì oltre le sue aspettative in uno studio di Cosimo de' Medici, che decorò con una pavimentazione in pietra e una volta che presentava disegni arabeschi dove i colori più vivaci splendevano di una brillantezza che non sarebbe stata offuscata, come quella della pittura, dalle variazioni dell'atmosfera. È chiaro che questa copertura poteva essere composta solo da un gran numero di pezzi aggiuntivi; ma erano così ben uniti che il pavimento, la volta e le pareti sembravano essere un pezzo solo.

La fama di queste splendide opere si diffuse non solo in Italia, ma in tutta Europa, dove i mercanti fiorentini trasportavano campioni di

questo genere di ornamenti dipinti e scolpiti. Ben presto Luca non fu più in grado di soddisfare le richieste che gli venivano rivolte da tutte le parti. Prese con sé i suoi due fratelli Ottaviano e Agostino per aiutarlo; e il grande profitto che ne ricavarono fece loro abbandonare del tutto la scultura in marmo e in bronzo, nella quale erano abili. Le numerose opere uscite dalla bottega di Luca della Robbia erano ricercate tanto in Spagna e in Francia quanto in Italia. Piero de' Medici la impiegò principalmente in Toscana; e la città di Firenze conserva ancora una moltitudine di oggetti di questo artista, che dopo aver attraversato quattro secoli, sono notevoli tanto per la loro bella conservazione quanto per il gusto e perfino lo stile del disegno.

Tra le chiese che sono decorate con bassorilievi o altre sculture di Luca della Robbia, menzioneremo l'antico tempio di San Miniato al Monte, vicino a Firenze, che ha diverse opere ammirate dagli intenditori, e, tra gli altri, il volta della cappella di San Giacomo, dove è sepolto il cardinale del Portogallo. Questa volta presenta quattro pennacchi, che

rappresentano i quattro evangelisti; al centro vediamo lo Spirito Santo risplendente di luce; il resto dello spazio è occupato da scale che ruotano con la volta e la cui dimensione diminuisce gradualmente verso il centro.

La famosa cappella dei Pazzi, a Santa Croce, è arricchita inoltre, su disegno del Brunelleschi, da una grande quantità di figure e ornamenti in terra *invetriata*.

Sembra che fino ad allora la maggior parte di queste opere fossero in rilievo e colorate, e che Luca della Robbia non avesse eseguito altro che ornamenti arabeschi sul piano; ma, volendo far partecipare anche la pittura al beneficio della sua scoperta, cercò di dipingere figure con gli stessi colori e su una grande superficie piana di terracotta. Ne diede testimonianza in un medaglione che si può ancora ammirare sul tabernacolo della chiesa dorata di San Michele a Firenze.

Avendo ancora eseguito, per la sepoltura del vescovo di Fiesole, figure in rilievo a grandezza naturale, dipinse nei pilastri e nel piano ghirlande di fogliame e di frutti, tanto

naturalmente toccate e colorite, che la pittura ad olio non avrebbe potuto avere miglior resa nella degradazione delle ombre, la fusione dei colori e l'intensità del rilievo.

È un grande rammarico che la morte abbia impedito a Luca della Robbia di proseguire le sue scoperte, così vicine alla perfezione. Aveva già iniziato vaste composizioni storiche dipinte in questo modo; rimasero incompiute e nel suo laboratorio furono trovati solo dei pezzi. Si poteva tuttavia prevedere che egli sarebbe riuscito, come voleva, a immortalare, per così dire, le produzioni pittoriche.

Seguiamo per un momento la storia dei successori di Luca della Robbia, i quali, pur dispersi in vari paesi, conservarono tuttavia la tradizione dell'*invetriatura*.

Dopo la morte del fratello, Ottaviano e Agostino continuarono a lavorare utilizzando lo stesso procedimento, ma senza portare quest'arte oltre. Tuttavia, nel 1461, Agostino decorò la facciata di San Bernardino a Perugia con bassorilievi e figure a tutto tondo in *terra invetriata*.

Andrea, nipote di Luca della Robbia, fu un bravo scultore del marmo. Ma lavorò anche in terracotta e realizzò per il convento della Verna diversi bassorilievi colorati che si sono conservati perfettamente in questa solitudine, posta su uno dei punti più alti dell'Appennino, e dove il freddo e l'umidità avrebbero distrutto qualsiasi altro tipo di pittura in un tempo molto breve.

Andrea della Robbia eseguì una moltitudine di altre opere in terracotta smaltata nel corso della sua lunga carriera, che completò solo nel 1528, all'età di ottantaquattro anni. Andrea del Sarto dipinge il suo ritratto, che mostra un bell'uomo anziano, dallo sguardo fiero e dalla figura superba. Egli stimava così tanto la sua qualità di artista, e nutriva una tale venerazione per coloro che si distinguevano in questa carriera, che si vantava di essere stato uno degli artisti incaricati di trasportare la bara del celebre Donatello.

Andrea della Robbia ebbe diversi figli che si dedicarono alle arti e conservarono con cura il segreto dell'*invetriatura*. Uno di loro, di nome Giovanni, realizzò nel 1524 una figura della

Vergine a grandezza naturale, circondata da cherubini e un ornamento di fogliame e frutti colorati. A lui si attribuisce anche la pavimentazione dei palchi vaticani, di cui alcune parti sono ancora presenti intatte.

Girolamo, uno dei figli di questo artista, anch'egli scultore, lavorò nel marmo e nel bronzo, in concorrenza con Sansovino, Baccio Bandinelli e altri celebri artisti del XVI secolo. Chiamato in Francia da Francesco I, portò nel nostro paese il segreto del nonno e decorò con terracotta colorata il castello di Madrid nel Bois de Boulogne (1). Ricordiamo di aver visto le pietre della pavimentazione e perfino i muri di questo edificio, ricoperti da queste piastrelle di maiolica, che offrivano dei disegni molto graziosi (2). Molti camini erano circondati da figure, bassorilievi, accessori e motti in maiolica smaltata; e altri ornamenti dello stesso materiale furono utilizzati nella decorazione architetto-

---

(1) E non di Marly, come erroneamente è stato scritto nell'edizione del Baldinucci.

(2) Vasari, *Vita di Luca della Robbia*.

nica di questo castello, uno dei monumenti più curiosi delle arti di cui abbiamo motivo di rimproverarci la distruzione. Si dice anche che lo stesso artista italiano costruì un altro palazzo, che decorò con molte sculture e figure eseguite con una pietra che somigliava all'alabastro di Volterra per la facilità con cui viene lavorato, ma che poi indurisce all'aria.

Sarebbe stato auspicabile che Vasari, che ci fornisce questo particolare, avesse indicato un po' meglio il luogo in cui fu costruito questo monumento e la natura della pietra in questione.

In ogni caso, Girolamo della Robbia lasciò in tutto il regno, e in particolare a Orléans, testimonianze del suo poliedrico talento. Avendo acquisito molta fama e ricchezza, chiamò il fratello, che si trovava in Italia, per fargli godere della sua fortuna e dargli i mezzi per farsi conoscere a sua volta. Essendo morto poco dopo questo fratello, Girolamo, rimasto unico della sua famiglia, secondo il Vasari, volle tornare a Firenze per concludervi serenamente i suoi giorni; ma il duca Cosimo de' Medici, in quel tempo più seriamente occupato nella guerra

di Siena che nelle arti, non lo ricevette con la distinzione che meritava, così, se ne tornò in Francia dove finì i suoi giorni.

Vasari sostiene che con lui si estinse completamente la famiglia della Robbia e che egli portò con sé nella tomba il segreto dell'*invetriatura*. Queste due affermazioni vengono contestate da Baldinucci, il quale ci racconta che Girolamo ebbe un figlio che si sposò in Francia, e i cui figli cambiarono solo il nome, senza però rinunciare allo stemma dei della Robbia; aggiunge che questa famiglia ha da sempre dato al nostro Paese soldati e magistrati stimati. Lo stesso storico dice anche che un ramo di questa famiglia, rimasto in Italia, si distinse anche in quel paese, e si alleò perfino con quello dei Popoleschi o Barberini, che diedero alla chiesa un famoso papa con il nome di Urbano VII. Sono presenti anche diversi prelati di nome della Robbia, l'ultimo dei quali, morto nel 1645, fu vescovo di Cortona e Fiesole (1).

Ci sono tutte le ragioni per credere che il procedimento dell'invetriatura sia stato

conservato in entrambi i rami di questa famiglia. Sappiamo almeno che passò nelle mani di Andrea Benedetto Buglioni, vissuto al tempo del Verrocchio, che aveva sposato una figlia della casa dei della Robbia. Buglioni realizzò diverse opere con questo procedimento nello Stato di Firenze. Anche il figlio, Santi Buglioni possedeva questo segreto, che andò definitivamente perduto solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1565 (2).

Cento anni dopo, Antonio Novelli, scultore, cercò di far rivivere il segreto dei della Robbia; eseguì addirittura, in terracotta smaltata, un bassorilievo di medie proporzioni; ma la pasta non era bianca come nelle opere antiche, né i colori erano così brillanti. Perciò abbandonò presto questa manipolazione che, a suo dire, era

---

(1) Baldinucci riporta i documenti con cui combatte il Vasari; e traccia persino l'albero genealogico di questa famosa famiglia.

(2) È sorprendente che Vasari non menzioni questo artista, che pertanto era suo contemporaneo, poiché morì solo quattordici anni dopo.

più difficile di quella del marmo; e da allora nessuno ha più tentato di seguire le sue orme.

Tuttavia, Luca della Robbia aveva solo concepito l'*invetriatura* per evitare la fatica e la lunghezza degli altri procedimenti; e l'enorme quantità di lavori da lui eseguiti, in uno spazio di tempo abbastanza breve, può dare un'idea della facilità di esecuzione di questo genere di sculture. Dobbiamo quindi rammaricarci della perdita di un procedimento che ha tanto a che fare con le arti plastiche degli antichi e di cui, seguendo il loro esempio, si potrebbero ancora fare applicazioni tanto numerose quanto utili.

Nessuno pensi che io voglia insinuare che le opere in *terra invetriata* possano sostituire quelle in marmo e in bronzo. Sebbene si possa dire con Winkelmann che le terrecotte, essendo eseguite dall'artista stesso, hanno il vantaggio di offrire la sua prima idea nella sua interezza, e spesso conservano l'impronta del maestro meglio delle copie in marmo, raffreddate a mano da uno studente o un operaio salariato, tuttavia, l'uso dell'*invetriatura* divenne pericoloso per la sua grande facilità di esecuzione; e fu addirittura

una benedizione per l'arte che il segreto di questo procedimento fosse accuratamente conservato nella famiglia di Luca della Robbia. Poiché gli altri artefici, seguendo l'esempio suo e de' suoi fratelli, i quali, essendo molto abili, abbandonarono la scultura in marmo e bronzo, avrebbero, come loro, abbandonato il buon gusto degli altari, e sarebbero diventati tutti dei figuristi.

Non possiamo, infatti, nascondere che il gusto frivolo per gli ornamenti, in cui si voleva unire tutto il prestigio del colore alla scultura, avrebbe arrecato un danno irreparabile all'arte statuaria. Sebbene si trovino nei monumenti antichi splendidi esempi di questa forzata unione, tuttavia la nostra ammirazione per il talento di Luca della Robbia non ci impedisce di credere che se il suo metodo avesse prevalso sulla scultura in marmo, l'unica degna di trasmettere le opere del genio, avremmo avuto, invece delle produzioni di Donatello, Michelangelo e Giovanni da Bologna, solo opere, facili, è vero, ma eseguite praticamente, e dove la facoltà di produrre l'illusione, per mezzo dei colori, ci avrebbe fatto dimenticare i grandi principi

dell'arte. In effetti, quanto più sono difficili nella loro applicazione, tanto più merito c'è nel superare questi ostacoli; e tanto più dobbiamo essere grati all'artista, che ha meglio superato la resistenza che la durezza che il marmo gli oppone, ammorbidendolo per così dire, e facendoci dimenticare l'uniformità del suo colore. Fin qui pur non essendo scoraggiato dalla lentezza dell'esecuzione della sua opera, ha saputo conservare tutto il fuoco di una prima ispirazione; si ammira nelle sue opere questa bellezza che è frutto del genio, maturata attraverso la saggezza e la riflessione.

Tuttavia, prima di biasimare gli antichi per aver utilizzato materiali eterogenei nella composizione di alcune delle loro statue, è necessario soppesare e apprezzare le loro motivazioni. Non confondiamo questa concessione fatta al gusto popolare col libero assenso del vero gusto del bello, che gli stessi artisti hanno professato usando, per le loro opere più perfette, il marmo o altri materiali di una sola natura e di un colore uniforme.

Se hanno rivestito alcune figure con i colori più ricchi, dovremmo forse attribuire loro l'intenzione di imitare la natura? No, senza dubbio. Il loro unico obiettivo è stato quello di compiacere la moltitudine, che spesso apprezza un oggetto solo per il valore del suo materiale. Forse erano anche costretti a conformarsi alla volontà dei ministri del culto, i quali, incaricati di conservare e rinnovare le immagini più antiche, ritenevano di non poter, senza una specie di sacrilegio, cambiare nulla nell'aspetto spesso molto bizzarro delle immagini delle loro divinità.

Non si sa forse che, quando si trattò della famosa statua colossale di Minerva, Fidia la volle di marmo, materiale che meglio esaltava le perfezioni dell'arte? Ma il popolo di Atene esclamò: "Noi la vogliamo non solo bella, ma anche della più grande ricchezza"; e l'architetto, costretto a conformarsi a questo ordine capriccioso, compose la sua statua in avorio e oro, e utilizzò perfino pietre preziose? Il Giove Olimpico offriva nei suoi accessori una diversità molto più ampia di materiali preziosi; e la pittura

si è addirittura combinata con la scultura per arricchire questa composizione.

Certamente, non fu, ripeto, per dare alla sua opera una maggiore somiglianza con la natura che Fidia ricorse a questi mezzi; perché, se tale fosse stato il suo scopo, avrebbe ritenuto sufficiente eseguire la sua opera in marmo bianco: avrebbe poi aggiunto, per mezzo della pittura a encausto, le tinte locali, e perfino le sfumature che si imitano così facilmente in quelle figure di cera che ritraggono con una somiglianza spaventosa, ma il cui merito è limitato a questa qualità, così facile da acquisire quando si ha un po' di abilità e intelligenza.

L'unica accusa che si può fare ai Romani è di aver voluto dare alla scultura un grado di imitazione più sensibile, utilizzando marmi o pietre colorate. Realizzavano cammei nei quali si cercava, negli accidenti delle agate, una sorta di analogia con gli oggetti che si volevano rappresentare. È con questa stessa intenzione che uno scultore scelse un marmo che sembrava macchiato di sangue (1), per rappresentare meglio Marsia.

Menzioneremo anche quei busti i cui volti erano di marmo bianco, i capelli e la barba di marmo nero, gli abiti di porfido o diaspro, gli ornamenti di bronzo dorato, e dove pietre splendenti erano incastonate nelle orbite degli occhi.

Siamo andati più lontano, nei secoli della decadenza, a prendere come esempio quella colossale figura di Teodorico, eretta nel Foro di Napoli (2), e che era un composto di frammenti di pietre di diverso colore, o meglio di smalti tagliati in piccoli cubetti coi quali si formavano i mosaici. Non parleremo infine di quelle statue di figure sante, talvolta riunite in gruppi, e che offrono, per mezzo dei colori di cui sono ricoperte, scene di così perfetta verità, che si crede di vedere tanti attori colpiti all'improvviso da immobilità nel momento in cui rappresentavano una di quelle azioni misti-

---

(1) Questa statua può essere vista nel corridoio della Galleria di Firenze.

(2) Proc.; *Guerra Gotica, lib. I.*

che conosciute sotto il nome di misteri.

Soltanto quando l'arte si è deteriorata abbiamo voluto necessariamente combinare pittura e scultura, per aggiungere un ulteriore grado di illusione. Crediamo di aver dimostrato che questo non era l'obiettivo dei Greci, a meno che non si consideri l'alleanza dell'oro con l'avorio come un passo verso questo uso barbarico.

In ogni caso, non mi permetterò di respingere con troppa leggerezza e di biasimare con disprezzo ciò che si discosta dai nostri costumi e dal nostro solito modo di vedere (1). Forse, in certi casi, si potrebbe addirittura aggiungere un ulteriore fascino all'architettura, e perfino alla scultura, utilizzando con sobrietà alcuni degli innocenti artifici in uso tra i Greci, questo popolo così rinomato per la sua conoscenza e il

---

(1) Questa Memoria è stata redatta ed è stata letta presso l'Istituto prima della pubblicazione dell'importante opera intitolata: *Il Giove Olimpico*, or *L'Arte della scultura antica, considerata sotto un nuovo punto di vista*; e in cui Quatremère de Quincy ha riunito, sulla scultura policroma, tutto ciò che le ricer-

suo talento, e il cui gusto puro ci serve ancora da guida.

L'architettura verrebbe arricchita da alcuni di questi processi; e la mescolanza del marmo con il bronzo e l'oro non può essere del tutto proibita, senza togliere a quest'arte uno dei suoi grandi mezzi di decorazione.

La scultura sosterrebbe tali ornamenti solo con estrema riservatezza e perfetta intelligenza. Tuttavia, il bronzo ricoperto d'oro non sconvolge la vista: perché non permettere allo statuario (e un celebre artista moderno ne ha già fornito un esempio, forse fin troppo aspramente criticato); perché, dico, non potremmo aggiungere al marmo alcuni ornamenti accessori di bronzo dorato, soprattutto quelli che, per la loro estrema tenuità, non sono suscettibili di

---

che più erudite e le congetture più ingegnose potevano fornire su questa parte dell'arte antica, così poco conosciuta fino ad oggi. Lì troveremo le ragioni che determinarono gli antichi all'uso di diversi materiali per la realizzazione delle loro statue; e il vero aspetto sotto il quale dobbiamo considerare l'unione della pittura e della scultura.

essere eseguiti senza evidente pericolo, con un materiale fragile, come il marmo e la pietra?

Del resto, ripeto, è solo con questi mezzi che si può usare molta discrezione, e ci vuole molto talento per farli scusare. Si temerebbe che, usati da gente mediocre, servissero a nascondere difetti di esecuzione e ad accaparrarsi a basso costo i voti e gli elogi di dilettanti poco istruiti; e che diventino un ausilio, quantomeno ridicolo se non pericoloso e distruttivo di tutte le regole dell'arte e del buon gusto.

Così, pur stabilendo come principio che ogni opera di scultura tinta con colori artificiali, allo scopo di imitare la natura, debba essere respinta come indegna della maestà dell'arte, si potrebbe almeno restituire alla scultura ornamentale una parte dello sfarzo e ricchezza che i Greci non temevano di accrescere mediante l'opposizione di alcuni colori e di materiali diversi.

In questo caso la *terra invetriata* diventerebbe estremamente utile per gli elementi durevoli di cui è composta e per i colori inalterabili con cui può essere rivestita, fino a conferirle l'aspetto del bronzo e dei marmi più preziosi. Potrebbe

addirittura sostituirli a basso costo in alcuni oggetti decorativi che, visti da una certa distanza, non necessitano della finitura e della ricerca dell'esecuzione che spesso si è costretti a trascurare per ottenere l'effetto.

Per fare questo sarebbe necessario riprendere il procedimento di Luca della Robbia, applicabile a oggetti di grandi proporzioni. Abbiamo preservato, non dico l'arte, ma la routine di spingere le sculture di argilla in uno stampo e di farle indurire nel fuoco; ma questi oggetti sono solitamente di piccole dimensioni, nonché di materiale e fattura molto grezzi, rispetto a ciò che ci resta di opere antiche di questo genere, e specialmente a quelle del XV secolo. Questi oggetti, già molto mediocri, diventano ancora peggiori quando vengono esposti all'azione del fuoco, che provoca un ritiro non uniforme del materiale, altera i contorni e le proporzioni delle figure e le fa crepare o deformare. Questa manipolazione, che presentava solo svantaggi, è stata quasi abbandonata da quando abbiamo perso di vista i processi che un tempo ne garantivano il successo.

Tuttavia, la plastica potrebbe fornirci elementi di nuova natura per la decorazione degli edifici; e moltiplicare le rarissime occasioni di introdurre la scultura, il cui uso è oggi considerato solo come un lusso estremamente costoso, ma che la sua moltiplicazione per mezzo di stampi renderebbe di uso più generale e più adatto alle fortune mediocri.

Soprattutto, sostituirebbe, con immenso vantaggio, quelle decorazioni esterne che, per motivi economici, realizziamo solo in stucco o gesso. Ormai solo i principi e i ricchi possono godere del simulacro delle arti antiche e moderne in copie di marmo e bronzo; L'individuo comune può avere nei suoi appartamenti, nei suoi giardini e per decorare l'esterno del suo rifugio solo bassorilievi o statue di materiale fragile, che durano appena qualche anno. Invano vengono ricoperti con vari strati di olio bollente, di pittura e di vernice, per preservarli dall'umidità di cui è composta la vernice, e dal gelo, che tuttavia finisce per scoppiare, spaccarsi e sbriciolarsi in polvere; mentre le fortificazioni in terrapieno si conservavano intatte nei luoghi più umidi e

sfidavano il gelo altrettanto bene, come avevano saputo resistere, senza deformarsi, all'azione del calore violento.

Non sarebbe dunque auspicabile che la terracotta non fosse oggetto di un lavoro meccanico, ma di un'arte diretta dall'artista stesso? Allora potremmo riportare la plastica ai suoi antichi usi, cioè farla servire alla decorazione degli edifici; soprattutto nei luoghi dove l'acqua e l'umidità atmosferica alterano rapidamente pietra, marmo e persino bronzo.

Ma uno scultore esperto dovrebbe accettare di ridare considerazione a un genere abbandonato, impropriamente: ai figuristi. Possiamo convincerci, esaminando attentamente i bassorilievi in terracotta di cui restano numerosi frammenti, che, tra gli antichi, gli scultori più celebri non disdegnavano di curare questo tipo di decorazione (1). E si può anche dire che queste opere plastiche sono generalmente ben al di sopra della maggior parte dei bassorilievi in marmo, che, ordinariamente, non sono che ripetizioni di buoni originali, sfigurati da persone ignoranti. praticanti, mentre la

terracotta ci trasmette, in modo molto più esatto e anche in maniera identica, la controprova delle opere originali.

Per completare il mio lavoro sulla *terra invetriata*, devo ancora parlare di una derivazione di quest'arte, che, alla morte di Luca della Robbia, rimase imperfetta, e che consisteva nel tracciare dei disegni sulla terracotta e persino su dipinti ricoperti da una vernice vetrificata. Quest'arte, che gli italiani chiamano pittura su maiolica, sarà l'argomento dell'ultima parte di questa Memoria.

---

(1) Il signor Dufourni, membro dell'Accademia di Belle Arti, possiede un gran numero di queste bellissime sculture. E l'ultimo lavoro del signor D’Agincourt, intitolato: *Raccolta di Frammenti di Scultura antica, in terra cotta*, fornisce informazioni molto curiose e molto adatte per apprezzare queste produzioni plastiche.

LETTERA XLVII.

Origine della pittura su maiolica, o su faience; e descrizione delle opere più famose di questo genere.

Abbiamo visto Luca della Robbia lasciare alla sua famiglia il segreto della *terra invetriata* e mostrare loro quello della maiolica che la morte gli impedì di portare alla perfezione. Alla fine, comunque, ci riuscì. Raffaello, Giulio Romano e altri pittori famosi non disdegnarono di fornire soggetti e perfino di prestare, si dice, il loro ministero per decorare vasi realizzati con questo procedimento. Li resero così degni di appartenere ai sovrani; e gli amatori ne hanno ancora la massima stima, benché la porcellana moderna ci offra un materiale più prezioso, nonché colori e disegni più vari, senza essere di miglior gusto.

Si suppone (1) che uno dei discendenti di Luca della Robbia, chiamato dai principi di Pesaro, abbia introdotto il gusto per la maiolica, e forse

fondò una fabbrica che in seguito divenne una delle più famose d'Italia. In questa stessa città, che possiede infatti un gran numero di bassorilievi e altre opere in terracotta smaltata, gli antichi avevano già realizzato vasi, anfore, lampade, figure votive e perfino statue a grandezza naturale in terracotta; e durante le ricerche sul terreno, fu trovata una grande quantità di questi oggetti mescolati a medaglie etrusche; il che denota che entrambi appartenevano a questo popolo industrioso. La materia prima di queste opere presenta colori diversi, a seconda di quelli delle vene di terra di cui sono composte. Ci sono il giallo, il verde, il rosso sangue, l'incarnato e il rosa, il bianco molto bello, il nero vellutato; infine questa terra, che viene ancora utilizzata per gli stessi scopi, è di una finezza incomparabile, ed è considerata la migliore d'Italia. Anche Pesaro ne fa un grande affare.

---

(1) J. B. Passeri, in una dissertazione inserita nella *Nuova Raccolta Calogeriana*, vol. IV, parla dell'origine dell'arte della maiolica a Pesaro, del suo progresso, delle cause che contribuirono al suo stato di

Nel XV secolo l'argenteria era poco utilizzata, la porcellana cinese era sconosciuta; anche l'arte della ceramica cominciò a perfezionarsi. Poiché ogni piccolo stato si sforzava di superare i propri vicini in campo industriale, questa rivalità si trasformò a vantaggio delle arti. Per parlare solo di quello che ci interessa ora, fabbriche di maioliche furono costruite a Gubbio, Urbino, Fermignano, Castelfranco e in diverse altre città d'Italia.

Intorno al 1500, un ceramista di nome Marco Giorgio, originario di Gubbio, che aveva realizzato per i domenicani di quella città una statua di Sant'Antonio Abate, modellata a

---

perfezione e alla sua decadenza. Studiò personalmente anche il meccanismo di quest'arte e fece ricerche sulla natura dei colori e delle vernici, per le quali fornì numerose ricette. Ma non parla quasi d'altro che delle fabbriche di Pesaro. Baldinucci e Lanzi, *Storia Pitt.*, vol. II, pag. 66, fornisce dettagli più generali; e avrei trovato, senza dubbio, curiosi materiali nel *Trattato sull'Arte dei Vasari*, del cavalier Cipriano Piccolpasso, di Casteldurante; ma non sono riuscito a procurarmi quest'opera, che potrebbe essere rimasta in forma manoscritta.

gabbia e delicatamente colorata, eseguì delle tazze dipinte e scolpite. Se ne vedono di curiose, con il suo nome e la data di produzione. Lavorò fino al 1537.

Nello stesso periodo a Urbino si coltivava questo ramo delle arti plastiche e colui che più di tutti si distinse in questo genere si chiamava Federico Brandani. Possiamo convincercene osservando il presepe da lui realizzato per la chiesa di San Giuseppe.

Lanzi sostiene che Begarelli, modenese (1), non avrebbe potuto rendere meglio la vivacità e la grazia delle figure, la varietà e la precisione degli atteggiamenti, la verità della natura degli accessori: gli animali in particolare appaiono animati.

Tuttavia, i produttori urbinati non avevano ancora perfezionato vasi e tazze smaltate e tra

---

(1) Hist. Pitt., vol. IV, pag. 33, Vasari racconta che Michelangelo disse delle opere in terracotta di questo artista: *Se questa terra diventasse marmo guai alle statue antiche*. Begarelli, nato intorno al 1498, morì nel 1565.

questi ceramisti ne viene menzionato solo uno di nome Rovigo. I dipinti erano vari, ma non molto eleganti. Erano costituiti da arabeschi o meandri e sul fondo di queste coppe erano disegnati gli stemmi delle famiglie o quelli del principe. In altre opere, leggermente più elaborate, le figure degli dei della favola erano rappresentate a mezzo busto, con il ritratto dei sovrani e delle loro mogli. Le linee risaltavano in nero su sfondo bianco e i colori erano applicati solo sui vestiti.

Lo stile di queste prime opere era asciutto e arido: le figure, dalle linee semplici, senza ombre né mezzi toni; ma se il disegno era ripugnante per la sua rozzezza, d'altra parte la vernice con cui era ricoperto era ammirevole, e da allora non è stato più possibile imitarlo, nonostante i grandi progressi dell'arte. Se la presentiamo al sole sotto certi aspetti, questa vernice ha lo scintillio della madreperla, e proietta riflessi che imitano il fuoco dei diamanti. La vernice gialla aveva l'aspetto dell'oro e, sulla sua superficie, presentava anche i colori dell'iride.

Ben presto il bordo dei vasi fu decorato con fili d'oro e d'argento, garantiti dalla vernice; mentre lo strato di questi metalli, posti sulla porcellana, rimanendo nudo, al minimo attrito si logorava fino a scomparire.

Contemporaneamente si realizzavano piatti il cui fondo, decorato con frutta, maschere o stemmi, era in rilievo colorato o dorato su campo bianco. Alle figure venivano aggiunti anche motti o altre iscrizioni in latino o in italiano. Notiamo un processo di doratura che è andato perduto e che offre una sorta di fenomeno ottico. Questo oro, se lo guardiamo verticalmente, è di un giallo estremamente pallido; se invece la vediamo orizzontalmente, risplende in tutto il suo splendore e le sporgenze del rilievo offrono il colore dei rubini o degli smeraldi. Nelle prime produzioni di maiolica troviamo anche una tinta rossa di straordinaria vivacità; Il segreto passò intorno al 1518 alla manifattura di Gubbio e andò perduto trent'anni dopo.

Fino al 1530, tutti questi dipinti sono asciutti al tatto, crudi nel colore: poi il disegno migliora,

acquista grazia, progredisce nel chiaroscuro, nello scioglimento e degradazione delle tinte; Quest'arte raggiunse infine la sua perfezione nel 1540.

I vasi eseguiti in questo periodo da Orazio Fontana; di Urbino, competono, per la bellezza del rivestimento, il disegno delle figure e l'eleganza delle forme, con i più bei vasi antichi. Questo artista esercitò la sua attività in diverse città dello Stato di Urbino, e particolarmente a Castel Durante, oggi Urbania, dove si trova una terra fine e leggera adatta a questo uso. Il fratello Flaminio, che lavorava con lui, chiamato a Firenze, introdusse lì la lavorazione della maiolica. Fu allora che vennero realizzate bellissime pavimentazioni in terracotta, sulle quali vennero dipinte grandi figure e soggetti storici. Dopo aver disegnato su carta la planimetria esatta della stanza, si tracciavano tante piastrelle quante ne dovranno essere presenti nella stanza; il soggetto veniva poi disegnato in modo che le teste, le mani e i piedi delle figure fossero inscritti ciascuno in un quadrato, senza preoccuparsi se la giuntura tagliasse i drappeggi o qualche altra parte meno

importante. Questo disegno era poi trasferito sulle piastrelle stesse; e con questo mezzo vennero eseguite composizioni piuttosto complicate. Si trovano ancora, nel palazzo di Castel Durante, lastre di pietra che offrono teste a grandezza naturale di personaggi molto belli. Gli operai di questa manifattura portarono la loro industria lontano, da Corfù alle Fiandre. Infine, Rimini, Faenza, Forlì, Bologna, Ravenna, Ferrara, Perugia, ecc., videro la nascita di fabbriche di maiolica, ciascuna delle quali aveva procedimenti propri, e che formarono, in un certo senso, altrettante scuole stilistiche diverse.

Ma la città di Pesaro era come il centro e il focolare del gusto di questo genere: le opere che uscirono dalla sua manifattura si distinsero per la scelta dei soggetti, l'elevazione delle idee, l'erudizione stessa che vi era diffusa; infine, per la perfetta esecuzione del disegno e persino della colorazione.

Inizialmente abbiamo seguito lo stile asciutto e gotico di Timoteo Vili, pittore abbastanza corretto, ma le cui figure erano rigide e senza

movimento. Ma quando i disegni e le lampade di Raffaello e della sua scuola cominciarono a riprendersi, lo stile dei dipinti in maiolica ne risentì; e in questo genere si fecero cose così belle che si credeva che le avesse fatte lo stesso Raffaello.

Il gusto illuminato del duca Guidobaldo II della Rovere, che ebbe grande influenza su quello dei suoi sudditi. Nel 1538 fondò a Pesaro fabbriche di maiolica e le prese sotto la sua speciale protezione; egli stesso si dedicava a quest'arte manualmente e presentò le sue opere a tutti i grandi sovrani d'Europa. Infine diede a questa ceramica perfezionata il nome di porcellana (1).

Alla morte di Francesco Maria, ultimo duca di Urbino, questo prezioso vasellame passò al sovrano di Toscana, che inviò i vasi dalla celebre spezieria del Palazzo, a Loreto, dove vennero depositati nel tesoro. Erano ancora ammirati lì nel secolo scorso; e la regina Cristina di Svezia trovò questa collezione di così grande valore che si offrì di sostituirla con altrettanti pezzi simili in argento.

Guidobaldo aveva collezionato un numero considerevole di disegni di Raffaello e dei suoi allievi; li fornì come modelli alle sue fabbriche, in particolare a quelle che lavoravano in proprio, e vi tenne dei veri artisti perché li copiassero. Molti di questi vasi sono citati, dove si vedono composizioni molto belle, come l'incendio nel Borgo, la rovina di Troia e il Giudizio di Paride, incisi da Marc’Antonio; Mosè, il bambino tratto dalle acque, e l'angelo che appare a Sara, soggetti ammirati nelle logge vaticane.

Talvolta queste copie sono leggermente diverse dagli originali e le modifiche sembrano essere opera di un bravo maestro. Forse essi segnano altrettanti tentativi diversi che Raffaello perfezionò in seguito, e che sono tanto più preziosi per la storia dell'arte, poiché mostrano, per così dire, i gradi attraverso cui quest'uomo di genio salì alla perfezione. Queste porcellane

---

(1) Il nome porcellana, che viene dato solo alla ceramica cinese, che è stata poi imitata in Europa, e che ora è così comune lì, non è una parola cinese. Cambert sostiene che derivi dalla parola portoghese *pcrçolana*, che significa terracotta o ceramica.

ci conservano anche numerose composizioni che non furono mai eseguite con procedimenti ordinari e che portano evidentemente, nel carattere delle teste, lo stile di questo maestro. Inoltre, si basavano su disegni da lui stesso realizzati, che poi andarono dispersi in collezioni private.

A proposito di questi vasi sono state raccontate diverse storie sul padre di Raffaello e su egli stesso; da qui il soprannome di *Boccalaio* di Urbino che gli fu generosamente conferito. Il Lanzi fa risalire l'origine di questo nome al nome di un certo Raffaello Ciarla, che è uno dei più abili pittori di ceramica; e nella quantità di vasi che realizzò per la Spagna. Questo nome potrebbe aver dato origine a malintesi, perché allora si disse: Queste opere sono di Raffaello; e il signore, sempre incline ad esagerare, e cogliendo avidamente l'ambiguità, avrà aggiunto che erano del grande Raffaello da Urbino.

Su questi vasi troviamo anche diverse composizioni di Michelangelo; e il duca Guidobaldo impiegò molti altri artisti famosi di

quel tempo e, tra gli altri, Raffaellino del Colle o del Borgo, Taddeo Zuccari e Battista Franco, abile disegnatore e incisore. Quest'ultimo eseguì i progetti per i servizi di porcellana che il duca presentò all'imperatore Carlo V e al cardinale Farnese. Gli stessi artisti decorarono con le loro composizioni i vasi della celebre farmacia nel palazzo di Pesaro.

Gli operai impiegati in queste fabbriche non solo erano molto abili, come si può vedere dall'arguta esattezza con cui copiavano i progetti dei grandi maestri; ma erano anche molto istruiti, a giudicare dalla letteratura scritta che fornivano ai loro sudditi e dalle citazioni esatte e ingegnose che traevano da autori antichi, come Ovidio, Tito Livio, Dionigi di Alicarnasso, Polibio, ecc. Queste iscrizioni erano accompagnate dal nome dell'artista e dalla data di fabbricazione; e questo uso durò finché fu data importanza a questo genere di opere, cioè dal 1540 al 1560.

Questi vasi costituivano le stoviglie dei grandi e dei ricchi; venivano offerti in dono e ce ne sono alcuni con una forma particolare: gli

innamorati facevano disegnare il ritratto della loro amante e poi li offrivano pieni di fiori, frutta o dolci.

Venivano utilizzati anche durante i balli, per inviare frutta candita alle fanciulle, come si usa ancora oggi in alcune zone d'Italia. E questo tipo di piatti a base di composta si può riconoscere dal dipinto. È un Amore che danza suonando il tamburo basco.

In occasione delle nozze venivano realizzate queste porcellane dipinte; e al banchetto nuziale si usavano piatti e stoviglie i cui soggetti, analoghi all'occasione, come le metamorfosi di Giove e altri elementi della favola o della storia, erano talvolta del tutto liberi. Ma la gente non se ne preoccupava particolarmente, soprattutto durante queste feste, in cui la gioia diventava spesso un po' licenziosa.

Venivano realizzati anche grandi vasi dal disegno molto bello, che venivano portati sul letto della partoriente. Venivano smontati in sette o otto pezzi, diversi per forma e utilizzo, che contenevano una cena pronta. Questi pezzi erano dipinti, dentro e fuori, con estrema cura e

delicatezza: raffiguravano le nozze degli dei e degli eroi. Passeri ne cita una in cui si vede Leda con i suoi due figli che giocano mentre escono dal guscio; in lontananza, il cigno batte le ali per mostrare la sua gioia, e un genio alato sparge fiori sul gruppo principale.

Nei bacili per il lavaggio troviamo sempre soggetti legati alle divinità dell'acqua. I piatti da dessert contengono frutta di tutti i tipi o scene che raffigurano i lavori autunnali, come la raccolta della frutta e la vendemmia. Infine, il soggetto di questi dipinti era sempre analogo all'uso del vaso.

La progettazione e la composizione di questi piccoli dipinti erano più o meno curate, a seconda dell'abilità o del talento dei pittori. I colori, di estrema vivacità, sono disposti in modo schietto e il più possibile a prima vista. E, con un procedimento andato perduto, le luci venivano esaltate con tocchi di un colore bianchissimo, che veniva chiamato *bianchetto*. Si ritiene che fosse stagno fuso, ridotto in polvere in un mortaio prima di raffreddarsi. Poi subìvano un'altra preparazione a noi ignota.

Gli ornamenti venivano impregnati di bianchetto su uno sfondo dello stesso colore, ma di tonalità diversa; quest'opera si chiamava *sbiancheggiato*. Il bianchello veniva utilizzato su fondo nero o azzurro; e si realizzavano delle grisaglie, dove gli artifici del chiaroscuro erano perfettamente osservati.

Queste ceramiche non erano semplicemente dipinte, ma anche modellate in rilievo; e sul fondo delle vasche si vedevano non solo frutti e fiori, ma serpenti, lucertole, rane e altri animali dipinti coi loro colori naturali (1). Con la stessa decorazione in pasta si facevano tutti i tipi di piccoli oggetti per gli appartamenti; come torce, calamai, vasi imitanti arance, pere, pigne, e altri cosiddetti vasi magici, che versavano a turno, e a volontà, vino o acqua, con grande stupore di coloro che non erano al corrente del segreto. Si fecero anche delle fontane che, poste in mezzo

---

(1) Il signor Dufourni possiede uno stagno molto bello, dove tutti questi animali sono riuniti su uno sfondo verde. Se, guardandoli attraverso l'acqua di cui è pieno, gli si imprime un leggero movimento, questi animali sembrano muoversi; e l’illusione diventa completa.

alla tavola, fornivano zampilli di vari generi di liquori; infine mille altre sciocchezze, che mostravano nei loro autori abilità, inventiva e perfino un vero talento per la pittura e la scultura.

L'arte della maiolica non riuscì a mantenere a lungo il suo antico splendore. Dopo circa vent'anni di prosperità, iniziò il declino nel 1560, con la morte dei due fratelli Flaminio e Orazio Fontana; e tutto ciò che vediamo recante la data degli anni successivi è di un disegno errato, di un colore grezzo o opaco, mal sfumato e per nulla miscelato. Ben presto i disegni dei grandi maestri vennero abbandonati; e prevalse il gusto manierato dei fiamminghi. La causa principale di questo declino fu l'età avanzata e, infine, la morte, nel 1574, del duca Guidobaldo, che aveva tanto incoraggiato questa industria. Il suo successore, Francesco Maria della Rovere, molto parsimonioso e molto indifferente alle arti, non sostenne più i produttori di maiolica e li abbandonò ai privati, i quali, non essendo più protetti dal governo, si dedicarono solo a lavori di terracotta ordinari e di uso abile, ad un prezzo

molto basso; e da quel momento persero tutti i loro vantaggi.

L'introduzione della porcellana dalla Cina fece sì che anche la più bella terracotta venisse disprezzata. E tuttavia quale vantaggio aveva rispetto ai bellissimi vasi di Pesaro e Urbino, eseguiti sotto la direzione di Raffaello o di artisti della sua scuola? Niente altro che la finezza e la trasparenza del pallido. Ma l'illusione di colori bellissimi, benché applicati in modo rozzo, e che mostrassero tesori e oggetti estranei senza la minima comprensione del disegno o della prospettiva, e il fascino della novità, sedussero i grandi e i ricchi. La moda si impadronì di questo nuovo ramo del commercio e inondò l'Europa di tutte le produzioni di un popolo che era stato esaltato fin troppo e che la sana ragione poteva considerare solo come una riunione di bambini precoci, bloccati nella loro crescita e che non erano mai stati in grado di diventare uomini.

Non appena la terracotta venne abbandonata, l'avidità spinse l'industria verso l'imitazione della porcellana. In Toscana, per la prima volta, fu possibile rifare i vasi cinesi. La Sassonia

allora fondò le sue fabbriche; e la Francia, che avrebbe perfezionato questo processo, fu l'ultimo paese in cui venne tentato. Non era però estranea all'arte della maiolica, e aveva inventato una nuova applicazione di questa scoperta; applicazione i cui prodotti, conosciuti dapprima con il nome di smalti di Limoges, poi di pittura a smalto, furono spinti al massimo grado di perfezione da Petitot.

Questi vari oggetti, e in particolare il confronto della ceramica dipinta da Bernard de Palissi, con lavori di questo genere già svolti in Italia potrebbero ancora fornire materiale per alcune interessanti osservazioni (1). Ma devo limitarmi, come ho annunciato, a ciò che l'Italia mi ha offerto su questa questione. D'altronde siamo più curiosi di conoscere le cause che gli effetti: quindi il mio scopo è stato meno quello di tracciare la storia della terracotta smaltata, che di riportare l'interesse sull'autore di un'invenzione poco conosciuta; e soprattutto per far luce sull'origine di un procedimento che potrebbe tornare utile e che ha tante analogie con le arti plastiche degli antichi. Questo è stato il mio obiettivo: se non l'ho raggiunto, almeno

ho rimosso alcune delle nubi che ancora ce lo nascondono.

---

(1) Finora Bernard de Palissi è stato ritenuto l'inventore di questi vasi in terracotta, che portano il suo nome, e che egli descrive nella sua opera, definendosi un lavoratore dell'argilla e inventore di statuette rustiche. Ma se si considera che quest'uomo, giustamente famoso, nacque più di cento anni dopo Luca della Robbia, cioè dal 1514 al 1520, e che Girolamo della Robbia portò in Francia, verso il 1550, numerose opere di *terra invetriala*, e in particolare questa maiolica con cui ricoprì il castello di Madrid, costruito da Francesco I, nel Bois de Boulogne, e che abbiamo visto distruggere; e che finalmente, nel 1560, l'arte della maiolica non era più un segreto, poiché questa terracotta veniva prodotta in quasi tutte le città d'Italia; Bernardo de Palissi non può più essere considerato che un imitatore degli italiani, e non l'inventore di un'arte già così nota, e tuttavia in declino al tempo in cui egli dovette confrontarsi con essa.

LETTERA XLVIII.

Riflessioni sulle città, o luoghi di piacere, degli italiani.

ROMA offre ai viaggiatori così tanti oggetti interessanti che ci vorrebbe un secolo per vederli e descriverli tutti. Solo il Vaticano mi ha già fornito l'argomento di diversi articoli; e per esaurire questo materiale sarebbe necessario dedicargli volumi interi. Ma non posso sottopormi a trattare a lungo gli stessi argomenti; e, nonostante l'inverno, la campagna mi offre ancora dei fascini: sono tanto più piccanti, perché in mezzo a una fascia di montagne innevate, godo di tutta la dolcezza della temperatura primaverile, e dell'aspetto di un verde meno fresco, è vero, rispetto all'estate, ma ciò non toglie nulla al fascino del paesaggio.

Lascio con entusiasmo le gallerie più magnifiche, per passeggiare lungo i viali d'alloro della *viilla Medici*, o sotto i lecci e i pini del Giardino Borghese. Questi luoghi incantevoli dove natura e arte si danno la mano

e che si presentano ad abbellire con i loro vantaggi combinati, fanno la mia gioia. Leggo, disegno, sogno; e anche se sono solo, non mi annoio. Non sento né gli impeti della gioia né l'abbattimento della tristezza: ma piuttosto quella pacifica contentezza dell'anima che risulta dalla calma delle passioni, dall'assenza di affari, e che mi permette di abbandonarmi, senza distrazione, ai dolci piaceri forniti dalla libera coltivazione delle arti.

Il nome villa, dato alle case di piacere in Italia, risveglia nella mente idee di pace, grandezza, prosperità e piacere. In effetti, questi piccoli palazzi, costruiti in pittoresche campagne, possono essere abitati, con piacere e sicurezza, solo in una regione dove i campi sono tranquilli e le città fiorenti.

Anche tra gli antichi Greci, quasi sempre in guerra con i loro vicini, costantemente minacciati dalle incursioni nemiche, e dove i contadini erano spesso costretti a rinchiudersi nelle città per proteggere la loro fortuna, la loro libertà e la loro vita, non esisteva la questione delle case di piacere.

Solo all'epoca di Augusto i Romani pensarono di ottenere questo piacevole diversivo; quando il popolo regale estese il suo potere e rigettò i flagelli della guerra e i marchi della discordia, lontano dal suo territorio. La pianura di Roma, le colline della Campania e le rive dei laghi della Lombardia erano coperte di graziose dimore che i più illustri Romani andavano ad occupare temporaneamente. Il lusso era spinto a tal punto che Cicerone, Mecenate e Plinio percorsero quasi tutta l'Italia, e soprattutto dalla capitale fino ai confini della Puglia, senza abbandonare, per così dire, le loro proprietà, poiché possedevano, lungo le strade, ville o case che fungevano per loro da stazioni e dove trovavano, per sé e per il loro seguito, servitori spesso molto numerosi e premurosi, e tutti gli oggetti necessari alla vita e al piacere. Infine, questi viaggi, nei quali si procuravano anche tutti i piaceri della pompa magna e della dolcezza, si trasformarono in passeggiate e gite di piacere.

Tra gli uomini moderni sono solo i sovrani a viaggiare in questo modo. Eppure è sorprendente vedere che un semplice cavaliere romano, sotto questo aspetto, abbia avuto un

peso di gran lunga superiore ai più grandi monarchi del passato e perfino a diversi sovrani dei nostri giorni.

Le guerre, di cui l'Italia divenne teatro durante queste convulsioni del Tardo Impero, causarono la scomparsa di queste sontuose dimore di delizie, le cui rovine deturpate possono ora essere trovate solo con difficoltà; e fu solo all'epoca della rinascita delle arti e della pace che i principi di questo paese pensarono di seguire, nell'ordinamento della loro città, l'esempio degli antichi. Siamo andati avanti per molto tempo senza imitarli; È solo a partire dal secolo di Luigi XIV che assistiamo alla nascita di case reali e castelli di piacere degni di portare questo nome. Le torri, le prigioni e i ponti levatoi furono sostituiti da eleganti palazzi, dotati non più di strette feritoie, ma di numerose finestre e decorati con portici e terrazze. Erano circondati da aiuole, giardini e parchi, delimitati solo da bassi muri, da cancelli e, in alcuni casi, da fossati che indicavano i limiti della proprietà piuttosto che servire a difenderne l'ingresso. Del resto, questi magnifici giardini, queste ricche gallerie sono diventati oggetto di curiosità, meta

delle passeggiate di un pubblico illuminato e colto; e la proprietà dei grandi è diventata, per così dire, quella di tutti.

Verso la fine del secolo scorso, anche i privati cittadini crearono rinomate case di piacere, nelle quali coniugavano la ricchezza con il buon gusto, la vita cittadina con i piaceri rurali, il lusso delle arti con quello della natura. Chi non ha viaggiato con piacere e interesse per i boschetti, le radure, le colline e gli stagni di Ermenonville? Chi non è mai andato in pellegrinaggio all'Isola dei Pioppi, per gettare qualche fiore sulla tomba dove Jean-Jacques aveva finalmente trovato riposo (l)? Ricordiamo ancora una volta *il Deserto*, singolare rifugio di un moderno Sibarita, che aveva scelto il luogo più selvaggio e remoto della foresta di Marly per costruirvi una dimora deliziosa, benché

---

(1) Il signor Girardin, proprietario e creatore di questi bei luoghi, ha lasciato i principi che aveva formulato sulla sistemazione dei giardini irregolari, in un opuscolo intitolato: *Sulla composizione dei paesaggi, o mezzi per abbellire la natura delle abitazioni, unendo il piacevole all'utile.*

ricoperta dall'aspetto ripugnante di una vecchia torre in rovina? Vogliamo passare in rassegna questa moltitudine di case reali, castelli e giardini di cui sono disseminati i dintorni di Parigi? Ma cosa sono queste città in confronto a quelle nei dintorni di Roma, che in questo momento stiamo prendendo come meta delle nostre più piacevoli passeggiate? D'altronde, non dovremmo preferirle, per il rispetto che merita il loro diritto di primogenitura, per la convinzione che ci fa riconoscere in loro concezioni molto più vaste e ardite, e nelle quali il genio dell'architettura rivaleggia con la natura, e ornate di tutti gli attributi della ricchezza e del gusto più raffinato.

Infatti, le case di piacere italiane, note come *ville*, servirono da modello per tutti i popoli d'Europa. Spesso celebrate dai poeti, visitate, ammirate dai viaggiatori, meritarono di ottenere gli onori dell'incisione. Tuttavia, fino a questo momento, non si sono trovate in nessuna opera copie fedeli di questi edifici (1).

Disposte in modo da produrre un grande effetto, erano in grado di sfruttare, con

ammirevole abilità, la natura dei siti e la posizione in cui erano costruite. I loro giardini in particolare hanno un aspetto magico che raramente si riscontra altrove, e che deriva molto meno dal disordine con cui si pretende di imitare la natura, che da una specie di regolarità che tende a metterla in armonia con le decorazioni e gli effetti dell'architettura.

Giardini francesi, o meglio giardini italiani, dell'epoca di Luigi XIV, che illustrò Le Nostre, che ancora oggi sono esposti a Versailles alla

---

(1) Falda, Piranesi e alcuni altri hanno, è vero, pubblicato varie vedute prese nei giardini di Roma; ma nessuno si è impegnato a combinare il piacevole con l'utile. Occupati esclusivamente dalla parte pittoresca, trascurarono di studiare le planimetrie e i dettagli di queste incantevoli dimore. Sembra addirittura che attribuissero così poca importanza alla loro opera che non si degnarono di sottomettersi a una sua esatta imitazione. Solo guardando alla splendida opera di Percier e Fontaine si può avere una vera idea dei saccheggi d'Italia. Basta menzionare questi artisti, per ricordare e apprezzare gli eminenti servizi che hanno reso e che continuano a rendere con la loro arte.

ammirazione degli stranieri, e che assegnano alle Tuileries il primo posto tra le passeggiate pubbliche, possono tuttavia dare un'idea dei giardini d'Italia.

Forse a prima vista sembrerà sorprendente che in questo paese, dove c’è la maggiore varietà di passeggiate, siano stati inventati giardini regolari: non ci sorprenderemo più quando rifletteremo che le bellezze ingenue della natura erano prerogativa dei più semplici. abitanti della campagna, che si incontrava ovunque questo miscuglio irregolare di boschi, prati, ruscelli, case con il tetto di paglia, rovine, che da allora sono diventati gli elementi dei giardini inglesi. Questo spettacolo, essendo quindi il più ordinario in Italia, non poteva essere ricercato dai grandi e dai ricchi; bisognava creare una natura separata, che presentasse loro caratteristiche nuove, imponenti, straordinarie: si pensò allora di allineare gli alberi, di potarli in mille modi diversi; e, intrappolando le acque in stretti condotti, erano costrette a schizzare in aria o a ricadere in cascate simmetriche.

Gli italiani non fecero altro che seguire l'esempio dei loro antenati; e quest'arte fu rimessa in pratica dai Medici, come la più favorevole allo sviluppo delle brillanti feste con cui volevano divertire i loro concittadini. In questi sontuosi giardini la natura era sottomessa alle regole dell'arte; le brillanti finzioni dei poeti si realizzarono; e tutti i sensi, lusingati allo stesso tempo, tenevano l'immaginazione in un continuo incanto.

Si obietterà, è vero, che tutti questi effetti sono falsi, che non si tratta che di una natura facile; che questi lunghi sentieri tagliati con uno scalpello, queste acque che sgorgano con costrizione, questi fiori assortiti e racchiusi in scomparti regolari; che alla fine questi oggetti, ripetuti simmetricamente, alla lunga stancano, non parlano affatto alla mente, e tanto meno al cuore. Ma qui si tratta solo di divertire i sensi, di suscitare stupore e ammirazione, di creare meraviglie e, in una parola, di armonizzare un abito regale con la pompa che si addice alla corte di un sovrano. È anche l'unica sistemazione adatta ai giardini pubblici, dove la gente va molto meno per cercare la solitudine

che per godersi l'elegante ritrovo in buona compagnia, e dove tutti affermano di distinguersi. Del resto, quanti gravi inconvenienti non deriverebbero, nonostante la più attiva sorveglianza, dalla distribuzione di una passeggiata pubblica su un terreno accidentato, solcato da fitti boschetti, ciuffi di arbusti, e dove si troverebbero solo sentieri tortuosi, recessi misteriosi, labirinti insidiosi?

Lasciamo al cittadino, stanco dei piaceri della città, il piacere di spostare un giardino di un acro per trasformarlo in un modello di giardino inglese, di creare montagne appena paragonabili a questi tumuli che le formiche americane edificano, e valli di poche braccia dove fa scorrere per un quarto d'ora, con la forza delle braccia, il ruscello attinto dal suo pozzo.

In quanto amanti appassionati delle grandiose bellezze della natura, saremo perdonati se disprezziamo queste meschine imitazioni che la offendono e persino se preferiamo, in certi casi, la presunta monotonia dei nostri antichi giardini francesi al caos di quelli cosiddetti inglesi. È vero che le piantagioni simmetriche possono

essere oggetto di abuso; Gli italiani lo hanno capito bene e si sono fermati al punto fisso oltre il quale questo genere non è altro che una mostruosità.

I giardini italiani, come è stato acutamente osservato, presentano la varietà e il fascino dei giardini moderni, senza tuttavia avere la loro monotona e infantile semplicità. Vengono piantati regolarmente attorno all' abitazione; ed è per una progressione artistica, che allontanandosi da essa si legano alla natura agreste del paese. Non è mai, come vediamo nel nostro paese, un giardino in cui abbiamo preteso di fare un sito, un paesaggio, ma al contrario un sito in cui abbiamo fatto un giardino: è l'arte che ha adornato la natura, e non l'arte che ha voluto crearla. Lì troviamo, anche nelle cose più piccole, l'impronta del genio, la finezza del buon gusto e la vera rilevanza dell'arte. . . Ovunque vediamo architettura, scultura e pittura guidate dallo stesso pensiero, spesso eseguite dalla stessa mano, che contribuiscono all'effetto generale e producono, in perfetta armonia, l'accordo più piccante. Questi giardini, infine, danno un'idea esatta delle città tanto decantate

dagli antichi; e niente può assomigliare meglio alle case di piacere di Lucullo, ai giardini di Sallustio, alle dimore di Cicerone e Plinio, delle case di Albani, Panfili, Aldobrandini e Borghese.

Quest'ultima soprattutto, che è la meta costante delle mie passeggiate, sostituisce con vantaggio la *villa* del grande Pompeo, situata in questo luogo, che egli acquistò nel 692 sotto il nome di Demetrio Liberio, suo liberto, con il prodotto delle ricchezze che aveva acquisito nelle sue guerre contro gli Armeni, i Parti e gli Assiri, dopo aver sconfitto Mitridate.

Questa immensa proprietà, che si estendeva su tutto il monte Pincio, conteneva vasti giardini divisi in una parte superiore e una inferiore, decorati con fontane e superbi edifici. Sebbene probabilmente meno vasto in quel momento, questo luogo di piacere contiene forse tanti oggetti curiosi quanto prima. Il modo in cui vengono distribuiti è di buon gusto e può servire da modello.

Le irregolarità del terreno sono state sfruttate per produrre gli effetti più straordinari; e ce n'è

uno che è tanto più sorprendente perché si incontra raramente. È un lago sospeso sulla cima di una montagna. Le acque vengono trasportate lì a caro prezzo, ma danno vita a questi splendidi giardini. Esse scendono impetuose dalla cima di una roccia, emergono in abbondanza dalle urne di numerose ninfe e circondano un tempio elegante e traforato, dedicato ad Esculapio, la cui statua può essere ammirata lì. (Fig. 33).

Questo lago irregolare è circondato da alberi superbi, come lecci, allori, salici piangenti, arbusti profumati; il cui fogliame, mobile e curvato a cupola, si ripete nelle sue acque e ne ombreggia le rive.

In queste notti meravigliose, la cui calma e freschezza sono tanto ricercate in Italia, abbiamo visto questo tempio, queste cascate, illuminate in un modo ingegnoso. Eleganti imbarcazioni navigano lungo le rive del lago, passeggiando sotto i suoi pergolati fioriti; schiere di musicisti, distribuiti qua e là, fanno risuonare questi luoghi delle sublimi corde del Paisiello e del Cimarosa; infine, alcune società

TEMPLE D'ESCULAPE.

Fig. 33

selezionate vagano sotto questi misteriosi boschetti e si esibiscono in danze rustiche sul prato.

Questi splendidi giardini offrono ovunque qualche motivo di interesse; lì vediamo piccole costruzioni destinate a vari usi: qui una cappella sorge al centro di un quinconce; lì i resti di un tempio greco sono circondati da allori; più avanti si trova un vasto ippodromo, utilizzato per gare e giochi equestri. In una valle remota, i cui pendii aridi sono piantumati con immensi pini, c'è un antico castello merlato; Questo luogo rustico è popolato da mandrie di daini e cervi. Infine, frammenti antichi, statue, tombe, serbatoi e bassorilievi che non avrebbero trovato posto né nel palazzo né in un museo di recente costruzione, sono distribuiti con gusto lungo le pareti, ai margini dei sentieri e nei boschetti.

Questo è il nobile uso che i principi d'Italia fecero delle loro ricchezze. Vivendo in modo molto semplice, sembrava che esistessero solo attraverso le arti: lavorando per esse, estendevano in realtà la gloria della loro patria e

hanno contribuito a renderla degna dell'omaggio degli amatori di tutte le nazioni.

Non descriverò tutte le scene, tutti gli aspetti che questi mirabili giardini, sempre aperti all'attenzione di un pubblico curioso, mi offrirono all'inizio. Ma bisogna essere artisti per apprezzarne la bellezza; perché solo gli artisti sanno godere appieno della natura e hanno un modo particolare di vederla e di sentirla.

Si potrebbe addirittura credere che siano dotati di un altro senso che consente loro di scoprire, in tutti gli oggetti, una perfezione ideale che sfugge agli occhi del volgo. Questo significato guiderà il pittore nella ricerca di ciò che rientra nell'ambito della sua arte. Gli farà trovare, in mezzo a una grande folla di individui, la figura la cui posa e il cui movimento sono più aggraziati, la cui fisionomia è la più espressiva; gli indicherà l'aspetto più gradevole di una regione, di un monumento, il luogo da cui dovrà disegnarlo e il punto di vista dal quale le sue proporzioni si svilupperanno meglio. Sarà un grande artista solo colui che possiede in grado eminente questo squisito senso della bellezza e

della bontà, della convenienza e delle proporzioni, in una parola, questa felice scelta di un soggetto che piace a prima vista, fissa l'attenzione, interessa fino in fondo la moltitudine stessa, e le fa dire, nel suo linguaggio espressivo, che l*a natura è stata colta sul fatto*. Il poeta vedeva solo ninfe e driadi nella campagna; il pittore divinizza anche gli oggetti del suo culto, trovando ovunque motivi di ammirazione e di studio. Apprezzerà gli effetti di luce e ombra, il gioco dei raggi del sole attraverso il fogliame, lo scintillio del riflesso della luna nelle acque di un fiume, il degradare vaporoso di una vasta distanza, la marcia delle nuvole, il loro accumulo in una tempesta, gli effetti dei fulmini, il disordine prodotto da un uragano. Ma il suo entusiasmo suscita lo stupore e talvolta il ridicolo di altri uomini che non sono iniziati ai misteri dell'arte.

Mentre l'artista esploderà in estasi alla vista di questi quadri variegati, il contadino, consultando solo i suoi timori e le sue speranze, vedrà nell'annuncio di una bella giornata solo il ritorno al lavoro; in una tempesta piuttosto un evento fatale; e nel cristallo di quest'onda che si

riversa in cascata, un torrente che minaccia di trascinare via i suoi alberi o di inondare le sue proprietà. Preferirà l'aspetto di un campo di grano a tutti gli effetti del chiaroscuro; la sera, stanco del lavoro, difficilmente sarà tentato di sognare al chiaro di luna; e perfino i suoni armoniosi della lira di Omero e Virgilio probabilmente non farebbe altro che affrettare il suo sonno.

Questa indifferenza degli abitanti delle campagne per le ricchezze pittoresche è tuttavia preferibile all'ammirazione cieca di alcuni cosiddetti dilettanti. Quando un pittore arriva nel loro cantone, uno di loro loda le bellezze che ha scoperto; si affretta a portarlo sulla cima di un altopiano: che spettacolo sublime, esclama l'incantato amatore! che vasto orizzonte! non possiamo scoprire meno di dieci leghe intorno. Si sorvola la città per contare le strade, le piazze e gli edifici; potresti scegliere il piano fin nei minimi dettagli. Guarda il fiume che serpeggia laggiù nella pianura; ne seguiamo il corso fin dove arriva lo sguardo. Sulle rive riconosciamo i limiti delle proprietà rurali di tutti gli abitanti e le case di campagna dei nostri principali

cittadini. Si riesce finalmente a distinguere questo splendido spazio verde, circondato da muri bianchi e da alte torrette. Questo è il mio castello, questo è il mio parco. . .

Questo spettacolo, ritenuto sublime, congela il genio dell'artista; il suo occhio vaga senza piacere su questa immensa mappa e si rammarica di non essersi fermato a metà strada sulla collina. È lì, tra le rocce e gli alberi, in mezzo ai piani tagliati della montagna, che egli afferrò con entusiasmo una via di fuga lontana. Abbandonerà la sua guida importuna e le strade troppo frequentate. Senza altra guida che il sentimento dell'arte, troverà gli aspetti veramente pittoreschi e quindi degni di esercitare la sua matita.

FINE DEL SECONDO TOMO.